Emanuel Alois Förster.

◇◇◇◇

INAUGURAL-DISSERTATION

zur

Erlangung der Doktorwürde

der hohen philosophischen Fakultät I. Sektion der

Kgl. Ludwig-Maximilians-Universität zu München

eingereicht am 1. Dezember 1911

von

Nescho Saltscheff.

◇◇◇◇
◇◇

München.

Schwabinger Druckerei, Ainmillerstr. 43.

1912

Von der Fakultät genehmigt auf Antrag
des Herrn Prof. Dr. A. Sandberger.

Mit Zustimmung der hohen philosoph. Fakultät gelangen nur die vorliegenden Bruchstücke zum Druck.

Meinen lieben Eltern

in Dankbarkeit gewidmet.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41548303_0094

I. Kapitel.

Biographie.

Südlich von Breslau an der deutsch-österreichischen Grenze liegt die Grafschaft Glatz, ein von je heiss umstrittenes Gebiet. Ursprünglich zu Polen gehörig [1]), musste sie an Böhmen abgetreten werden, woraus später fortgesetzte Streitigkeiten zwischen den beiden Ländern entsprangen. Nach Böhmen wechselte die Grafschaft noch sehr häufig den Besitzer, bis sie schliesslich im Jahre 1742 von Maria Theresia mit Schlesien an Preussen abgetreten wurde. Dieser häufige Wechsel der Landeszugehörigkeit kommt für uns insofern in Betracht, als sich daraus die verschiedenen, sich widersprechenden Quellenangaben über den Ursprung unseres Emanuel Aloys Förster erklären lassen. Liegen doch die Städte Neurade, Glatz, Niedersteine und Mittelwalde [2]), deren Namen uns später öfters begegnen werden, in dieser Grafschaft.

Schon 1742 wurde Anton Ludwig Förster [3]) der in jener Zeit Vertreter dieser kleinen Familie war, Verwalter der gräfl. Vetterischen Wirtschaftskanzlei in Niedersteine, welche das grösste Gut jener Gegend war und damals dem Grafen Vetter von der Lilien gehörte.

Anton Ludwig Förster war vermählt mit Anna Maria Teuber, die ihm 1737 als erstes Kind eine Tochter Anna Maria schenkte. Als zweites Kind ging aus der Ehe ein Sohn hervor, Emanuel Aloys Förster, über den wir im folgenden sprechen werden. Bei meinen Nachforschungen nun, die mich von Wien über Triest nach Italien und wieder zurück nach Oesterreich und Deutschland führten, fand ich eine grosse Anzahl von unbekannten Fragmenten, die erst von der Zeit an beginnen, als der betreffende Emanuel Aloys Förster schon das 17. Lebensjahr erreicht hatte.

Ueber die erste Jugendzeit war sehr wenig zu erfahren; was an Angaben vorhanden ist weist grosse Unvollständigkeit

[1]) Vgl. „Wedekind" Geschichte d. Grafschaft Glatz. Neurade 1857.
[2]) Siehe: Die Landkarte i. Anhang meiner ganzen Abhandlung.
[3]) Für diese folgenden Nachrichten über die Familie Förster spreche ich Herrn Oberlehrer I. Schwarzer in Niedersteine meinen besten Dank aus.

auf[1]). Erst 1879 wurde von Grove[2]), in englischer Ausgabe etwas Tatsächliches berichtet, was einerseits mit Eitner[3]) zu einem Teil auch mit Karl Weigl[4]) und mit Riemann[5]) übereinstimmt, andererseits durch folgende Belege erhärtet wird:

I. Tonkünstler-Societät für Witwen und Waisen.

Sessions Protokol de dato 20. Januar 1797.

Präsident Salieri. Referendar Karl Wranizky.

„Emanuel Aloys Förster, geboren den 26. Januar 1748 zu Niedersteine in der preussischen Grafschaft Glatz bittet in die musikalische Witwen- und Waisengesellschaft aufgenommen zu werden. Hat deswegen sich schon bei der Session de dato 22. Juli und jeden de dato 10. August 1796 gemeldet, und bringt nun ein legitimes Zeugnis dar, dass er anno 1773 — 25 Jahre alt war, welches die Angaben seines Alters ganz genau erweiset . . . .[6]).

II. Niedersteine, Kreise Neurade, Schlesien.

Taufbuch der Niedersteinischen Kirche.

„1748 den 27. Januar dem Herrn Anton Ludwig Förster, gräfl. Vetterischen Wirtschafts-Verwalter ein Kind getauft Emanuel Joseph Antonius Ignatius.

Die Mutter: Anna Maria Teuber . . ."[7])

---

[1]) Vergl. folgend. Litteratur: Ernst Ludwig Gerber „Neues historisch-biogr. Lexikon d. Tonkünstler, II Bd. ,S 158, Leipzig, 1812"; Gottfried Sohn Dlabacz" Allg. Künstl. Lexikon für Böhmen, I. Bd., S. 412, Prag, 1815;" E. F. Becker „Die Tonkünstl. d. neunzehnten Jahrh. S. 126, Leipzig 1849;" F. F. Fétis" Biographie univers. d. musiciens, deuxième Edition, III. Bd., Paris, S. 283, 1862; „Dr. J. Schladebach" Musik-Lexikon I. Bd. S. 878, Dresden, 1855"; Herrman Mendel" Musikkonversations-Lexikon, III. Bd., S. 584, Berlin, 1872; Hugo Riemann „Geschichte der Musik seit Beethoven 1800 bis 1900, S. 65, Berlin, 1901"; Gräffer und Czikann „Österreichische National Enzyklopädie, II. Bd., S. 152, Wien, 1835"; K. F. Becker "Systematisch-Chronologische Darstellung der Musik-Literatur von früherer bis zur neuesten Zeit, S. 420, Leipzig, 1836"; Dr. Constantin Wurzbach" Biographisches Lexikon des Kaisert. Österreich, 4. Bd., S. 273, Wien, 1858"; Dr. Gustav Schilling „Univ.-Lexikon der Tonkunst, Stuttgart, III. Bd., S. 15, 1836"; Dr. F. S. Gassner „Universal Lexikon der Tonkunst, 1849."

[2]) G. Grove „A dictionary of Music and Musicians, I. Bd., S. 530, London 1879."

[3]) R. Eitner „Biogr. bibliogr. Quellenlexikon d. Tonkunst, 4. Bd., S. 13, Leipzig 1901."

[4]) Karl Weigl Sammelbd. d. Intern. Musikgesellschaft, 6. Jahrg.; S. 27, Leipzig 1904—1905."

[5]) Hugo Reimann „Musik-Lexikon, S. 389 vom Jahre 1905 oder S. 422 v. 1910. Leipzig."

[6]) Befindet sich im Archiv d. „Haydn Witwen und Waisen Verein in Wien. Hierfür danke ich dem Herrn Ferdinand Graf (Sekretär d. Vereins).

[7]) Liegt bei dem Niedersteinischen Magistrat.

Jugendzeit.

Darnach scheint es erwiesen, dass Emanuel Joseph Antonius Ignatius Förster, später Emanuel Aloys Förster, am 26. Januar 1748 zu Niedersteine, Kreis Neurade in der Grafschaft Glatz geboren ist.

Einen bestimmten Grund dafür anzugeben, weshalb Förster später die bei der Taufe empfangenen Namen nicht beibehalten hat, ist unmöglich. Jedoch sei darauf hingewiesen, dass Mozart der in der Taufe die Namen Johannes Chrysostumus Wolfgangus Theophilus erhielt, später Wolfgang Amadeus hiess. [1])

Seine Jugendbildung empfing Förster auf einer Lateinschule, auf der er für Sprachen und Zeichnen, besonders jedoch für Musik grosses Talent zeigte. Seine hervorragende musikalische Begabung befähigte ihn denn auch, vorläufig wenigstens ohne Unterricht als Musiker durchzukommen.

Aus dieser Zeit stammen vielleicht die vier „Sonate per il Clavicembalo accomp. da un Violino et Violoncello“ und verschiedene Blätter sowie Bogen aus „Sonate per Cembalo solo, Cembalo et Violino,“ von denen der grösste Teil in der Hofbibliothek zu Wien vorhanden ist.“ [2])

Nachdem Förster die Lateinschule absolviert hatte, trat er ungefähr 1764 in die schon erwähnte Wirtschaftskanzlei bei seinem Vater ein. [3]) Hier waren die Verhältnisse wahrscheinlich nicht so günstig, dass er sich hätte in der Musik weiter ausbilden können. Das beweist der Umstand, dass aus dieser Periode nur sechs „Sonate per Cembalo obligato et Violino“ in der Grossherzoglichen Bibliothek zu Darmstadt, „sechs leichte Sonaten für Clavicembalo oder Klavier, fünf Kadenzi, zwei für quattro mani

[1]) Vgl. W. Langhans „Die Geschichte d. Musik d. 17. 18. und 19. Jahrh. Leipzig, 1887 und Otto Jahn „W. A. Mozart, I. Bd., S. 19, Leipzig 1905 (2. Aufl.)“

[2]) Die Erwähnung der Werke Försters erfolgt nach chronologischen Gesichtspunkten. Dabei werden undatierte Kompositionen vor allem nach den Schriftzügen eingeordnet, soweit sie Manuskripte sind. Abschriften werden nach Schriftstil und Art der Bearbeitung zeitlich festgelegt.

[3]) Hierüber: „Gräffer & Czikann“: Österreich. Nation. Encykl., II. Bd., S. 182, Wien, 1835.

u. ein Conzert für Clavichord" in der Hofbibliothek zu Wien uns vorliegen, wenn überhaupt diese Werke in jene Zeit gesetzt werden dürfen.

Bald sollte er diese Stelle verlassen, und ca. 1766 gezwungen seine Militärzeit abzudienen, trat er in das Fouquett'sche Regiment als Oboist ein. [1])

Wurzbach und Hoffmann erwähnen, dass er an dem siebenjährigen Kriege in der preussischen Armee teilgenommen habe. Der Leser wird sich erinnern, dass der siebenjährige Krieg freilich auch in Preussisch-Schlesien geführt wurde, aber bereits 1763 zu Ende war [2]), als Förster also noch nicht das Alter von 15 Jahren erreicht hatte. Demzufolge ist auch Karl Weigls Angabe, dass „E. A. Förster die letzten zwei Jahre des Krieges mitmachte" hinfällig, es müsste denn sein, dass Förster schon im dreizehnten Lebensjahre am Kriege teilgenommen hätte, was doch wohl kaum anzunehmen ist.

Aus seiner Militärzeit stammen vielleicht die fünf „Concerts à Hautbois, deux Violons, Viola et Basso" in der Schweriner Bibliothek und einige „Konzerte für Cembalo et Violino con Sordino" im Brüsseler Conservatorium.

Ebenda liegt, freilich nur unter dem Namen Förster, eine „Ouvertüre für Streichorchester, wie sich auch wieder nur unter dem Namen Förster sechs „Symphonien zu 2 Corni, 2 Violini et Basso" in der Darmstädter Bibliothek befinden, die aber von Christoph Förster herrühren. [3])

Als E. A. Förster ausgemustert war, kam er Ende des Jahres 1768 nach Mittelwalde, um sich gründlicher der Musik zu widmen. Hier lebte zu dieser Zeit der berühmte Organist Franz Pausewang, von dem er Unterricht in Klavier und Theorie erhielt. [4])

---

[1]) Vgl. „Vierteljahrschr. f. d. Geschichte und Heimatskunde d. Grafschaft Glatz, Heft I., 1885/6."

[2]) Vergl. Georg Weber „Allgemeine Weltgeschichte, Bd. 8, S. 61-102, L. 1888".

[3]) Chr. Förster nach Eitner geboren 30. Nov. 1663, nach Riemann 1693 zu Bebra (Thüringen) gest. 6. Dez. 1745 zu Rudolstadt, war ein Schüler Kauffmanns in Merseburg. Ein hochgeschätzter Komp. von Kirchenm. in Bachs Stil, wurde er mit seinen Kantaten, Orchestersuiten, Ouverturen u. s. w. sehr bekannt. Vgl. H. Riemann „Die französische Ouvertüre" im Wochenblatt von E. W. Fritsch 30. Jahrg. vom 2. Feb. S. 81, L. 1899.

[4]) Vgl. Vierteljahr. f. d. Gesch. u. Heimatsk. d. Gr. Glatz. I. Heft und „Allgemeine Wiener Zeitung vom 11. Februar 1801."

Försters erste Betätigung unter Pausewang bestand im Abschreiben verschiedener Werke der zeitgenössischen Komponisten, im Arrangieren derselben für zwei und mehr Instrumente, wie sich ja auch Mozart „J. S. Bachs Fugen“ für Streichquartett bearbeitet hat. Pausewang arbeitete auch mit gründlichem Fleiss an einer Generalbassschule, die Förster benützte. [1]) Das, was wir aus jener Lehrzeit besitzen ist: 48 Fugen J. S. Bachs, meist für „Streichquartett bearbeitet, sowie einige abgeschriebene Sonaten Mozarts, darunter eine vierhändige, die handschriftlich in der Hofbibliothek zu Wien sich befinden. Im nächsten Jahre 1769 fing Förster wieder an, selbständig zu schaffen. Er komponierte verschiedene Stücke für „Orgel und Streichinstrumente, Variazioni pro Clavichordio,“ von denen „eine Fuge, 16 Quartetti und Variationen (die nur bis Nr. 10 gehen),“ sowie eine Abschrift von Philipp Em. Bachs „Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen“ [2]) in der Hofbibliothek zu Wien liegen.

Im gleichen Jahre begann er ferner einen Zyklus von Divertimenti für Clavicembalo, fortgeführt bis Nr. 11, erweiterte diese Arbeit 1770 bis Nr. 50, verfasste im Mai 1771 die Nummer 78, um am Ende desselben Jahres mit Nr. 94, wahrscheinlicher aber erst mit einer Nr. 100, den Zyklus zu beschliessen, denn mehrere der letzten Divertimenti sind unnumeriert. [3])

1772 beginnt er dann einen neuen Zyklus von Concerten für C l a v i - C e m b a l o oder Forte-piano mit Begleitung 2 Violinen, 2 Oboen, 2 Corni, Violetta et Basso, von denen sich neun in der Wiener Hofbibliothek befinden. [4])

Im Jahre 1773 verliess Förster für kurze Zeit Mittelwalde und kehrte wieder nach Niedersteine zurück. Im April 1773 lebte er in Glatz, wo er Gelegenheit fand, Phil. Eman. Bachs Werke zu hören und einige, wie: „Concerte für Cembalo accomp.

[1]) Vgl. A. Hoffmann, „Die Tonkünstler Schlesiens vom Jahre 960—1830“. S. III, Breslau 1830.

[2]) Wie Haydn, der zirka 1753, als diese Schrift Bachs frisch erschienen war, sie benützte (Vgl. Krebs C. Haydn- Mozart-Beethoven, S. 7. L. 1906), so hatte auch Förster jedenfalls sie bei seiner Ausbildung zu Rate gezogen.

[3]) Sie liegen unregistriert in der Hofbibliothek zu Wien.

[4]) Unter Ihnen sind Nr. 8 und Nr. 9 ganz vollständig, die Nummer 1—7 sind nur noch in einzelnen Stimmen vorhanden.

mit Orchester", abzuschreiben. Im Juli reiste er weiter nach Neurade und erweiterte seine Studien über Bach. Er schrieb hier auch noch einige Concerte P. E. Bachs ab, die vom 27. Juli d. J. datieren. Warum er in dieser Zeit nach Niedersteine ging, ist unbekannt.

Das Gesuch, welches er 1796, wie wir später sehen, der Tonkünstler-Societät vorlegte, gibt für den Aufenthalt in Niedersteine das Jahr 1773 an und betont, dass Förster damals 25 Jahre alt war. [1])

Bald fand sich Förster wieder in Mittelwalde ein. In dieser Zeit machte er die Bekanntschaft einer Dame aus Mittelwalde, der Mlle. Constanzia Penedl, die ihn in hohem Masse fesselte. Ihr sind seine Schöpfungen bis Ende des Jahres 1774 gewidmet, die Förster mit künstlerischen Handzeichnungen verziert. [2]) Seine damaligen Werke waren zahlreiche „Conzerti sur Clavissin accompagnés de deux Violons, Teille et Basse, composés pour Mlle. Constance Penedl," sowie viele Sonaten.

Von diesen Sonaten datieren einige für Klavier vom 1. Jan. 1774, andere für Klavier mit zwei Violinen und Violoncell der „Mademoiselle Constancia Penedlin zu Ehren verfertigt," gehören späterer Zeit an.

Plötzlich aber verschwindet nun der Name der Mlle. Constanze Penedl, und zugleich finden wir Förster nicht mehr in Mittelwalde. Seine Jugendgeliebte taucht im späteren Leben Försters nicht mehr auf, bis er in Erinnerung an sie seinem letztgeborenen Kinde den Namen Constanze gibt. Der Grund jener Trennung ist nicht bekannt und auch nicht mehr feststellbar. Die Familie Penedl ist ausgestorben. [3])

Wohin sich Förster von Mittelwalde aus begeben hat, bleibt jedenfalls im Unklaren. Einigen Nachrichten zufolge soll er damals nach Prag abgereist sein, um sich, so wird behauptet, 1776 nach Wien zu wenden. Diese letzte Angabe [4]) ist zeitlich

[1]) Vergleiche oben.
[2]) Sieh darüber den Anhang meiner ganzen Abhandlung.
[3]) Von all den Werken aus der Zeit dieser Bekanntschaft besitzen wir in der Hofbibliothek zu Wien noch 15 Hefte, sowie ferner eine Abschrift der ersten drei Sonaten Clementis, die 1773 herausgegeben worden sind.
[4]) Vgl. Karl Weigl „E. A. Förster" in den Sammelbd. der international. Musikgesellschaft — S. 274, 6. Jahrgang.

jedenfalls nicht zutreffend. Nach meiner später begründeten Ansicht muss er sich auch weiterhin bis ca. 1779 in Prag aufgehalten haben, bei gelegentlichen Wanderungen durch Oberösterreich; das geht aus der Produktion jener drei Jahre hervor, welche den Charakter der Nationaltänze dieser Gegend aufweist. [1])

Wiener Aufenthalt.

Förster fasste offenbar erst im Jahre 1779 den Entschluss, [2]) nach Wien zu gehen, wohin ihn, wie Karl Weigl sagt, [3]) gleich wie viele andere junge Musiker aus den Sudetenländern, ebensosehr materielle Aussichten, wie das ganze musikalische Leben und Treiben gelockt haben mögen. Seine Kenntnisse verschafften ihm bald einen ausgebreiteten Ruf, besonders als Lehrer des Generalbasses und der Komposition, in der er mehrere ausgezeichnete Schüler ausbildete. Er spielte auch das Klavier und fast alle Streichinstrumente, von denen er, wie sein Schüler A. Hackl schreibt, [4]) besonders Violine und Viola mit gleicher Fertigkeit behandelte. Mit solchen Fähigkeiten ausgestattet, sah sich Förster alsbald inmitten der dortigen musikalischen Kreise, und seit 1780 war sein Haus eine Sammelstätte sämtlicher bedeutenden Talente, wie aller überhaupt an der Musik interessierten Persönlichkeiten. [5])

Ausser Mozart lebten dort zu jener Zeit noch eine ganze Reihe bedeutender Musiker, die Förster persönlich kannten und hochschätzen.

Um 1782, stellen wir fest, besteht bereits eine enge Freundschaft zwischen Mozart und Förster. So berichtet Anton Hackl, schon 1781 habe sich Mozart geäussert: „Die Wiener

[1]) Wir haben davon zwei Hefte Divertimenti in der Berliner Hofbibliothek, sowie 12 Tedeschi und 12 Ländler in der Gesellschaft der Musikfreunde zu Wien.
[2]) Vgl. „Julius Schladebachs Lexikon, I. Bd., S. 878, Dresden, 1855“ und teilweise Mendels und Fétis Lexicis.
[3]) Vgl. „S. d. J. M. Gesellschaft, 6. Jahrg., S. 274, Leipzig, 1904—05.“
[4]) Siehe „A. Schmidt, Allg. Wiener Musikzeitung vom 11. Okt. Nr. 122, 1842.“
[5]) Vgl. gleich unten.

wissen gar nicht, welche Perle sie an Förster besitzen." Nach Mozarts Heirat im Jahre 1782, fand der damals noch unverheiratete Förster ein Haus, in dem er freundlich aufgenommen wurde.

1782 bis 1790 weilte Förster offenbar noch in Wien, und in diese Zeit muss seine Verheiratung gefallen sein.

Weigls Ansicht, dass Förster noch bis 1776 in Prag wohnte, sich dort schon verheiratete und dann erst nach Wien übersiedelte, ist nicht zutreffend!

Weigl hat sich, wie er selbst sagt, durch den böhmischen Namen von Försters Braut Reczka zur Annahme einer noch in Prag erfolgten Heirat bestimmen lassen. Indessen besitzen wir einen dokumentarischen Beweis in den Sperr-Relationen (Totenberichten) [1]) die bezüglich seiner Ehe folgendes enthalten: „. . . Kein Testament und kein Ehevertrag. Ihre Pupilla Akte ist in Nieder-Oesterreich im Landgericht und zeigt, dass sie nichts besass"; (d. h. ohne Vermögen war). Unter „sie" ist zu verstehen Försters Braut, geborene Eleonore von Reczka.

Nach persönlicher Mitteilung der Gräfin Contini (verwitwete von Wymetal) in Weimar und der Marchesa Madilena Paulucci in Padua ist Eleonore von Reczka eine Französin gewesen.

„Noch erinnere ich mich, so erzählte erstere, dass meine Schwägerin Constanzia Gräfin Contini, Tochter der Eleonore Förster und Enkelin von E. A. Förster, als ich einmal darüber sprach, sagte: „Ma grande mère etait une Française."

Daher hat Försters Verheiratung in Nieder-Oesterreich, wahrscheinlich in Wien, keinesfalls in Böhmen stattgefunden.

1790 scheint die Freundschaft zwischen Mozart und Förster am herzlichsten gewesen zu sein. Zu jener Zeit, vielleicht nach der Reise mit Fürst Lichnowski (1789—90) nach Leipzig, Berlin und Frankfurt, gab Mozart seinem Freunde Förster eine Geige zum Geschenk als Erinnerung an diese Freundschaft, die schon im nächsten Jahre durch Mozarts Tod der schwerste Schlag treffen sollte. Um ein Bild von diesen Beziehungen zu geben,

[1]) Gefunden in den Landesgerichten, Zivilrechtssachen des Wiener Rathauses. Vgl. hierüber weiter in demselben Kapitel.

verweise ich auch auf die Worte, die der Enkel Försters Graf Contini [1]) in einer deutschen zu Chicago erschienenen Zeitung [2]) hierüber schreibt:

„Auf der Geige, die mein Grossvater von Mozart zum Andenken erhielt, spielte meine Mutter in ihrer Jugend; ein silbernes Plättchen, das sich auf dem Saitenhalter befindet, enthält die Initialen ihres Namens (L. F.-Lori Förster). Sie zeigte mir gar oft dieses Andenken an den grossen Mozart, und als ich beiläufig 24 Jahre alt geworden, schenkte sie mir dieselbe, indem sie sagte: Sie schenke mir die Geige aus dem Grunde, weil sie wisse, dass von allen meinen Geschwistern keiner sie mit solcher Andacht bewahren werde, wie ich. Sie schloss ihre mir unvergessliche Mahnung, die Geige heilig zu halten, mit den Worten: „Ich erinnere mich noch genau — erinnere dich immer daran, dass diese Geige von Mozart ist.“ Ich habe sie auch auf allen Kreuz- und Querzügen mit ängstlicher Sorgfalt bewahrt, da sie mir doppelt teuer ist, als Andenken des grossen gottbegnadeten Mozart, und weil meine Mutter darauf gespielt — alle Anträge, sie zu verkaufen, habe ich zurückgewiesen, und will sie dem Mozarteum [3]) in Salzburg vermachen.“

Diese Mozart-Geige ging später in die Hände der Witwe von Wymetal [4]) über, in deren Hause zu Venedig ich dieselbe gefunden habe. [5])

Von dieser Freundschaft zwischen Mozart und Förster ist nirgends in den Quellen [6]) eine Angabe zu finden. Beiden Meistern ist das Schicksal gemeinsam in Elend der Muse zu dienen, und beide componieren, nicht um Geld zu verdienen, sondern aus dem inneren Drang zum Schaffen heraus. Bei Förster bezeugen dies zur Genüge die zahlreichen Werke, von

---

[1]) Vgl. im Anhang der ganzen Abhandlung den Stammbaum und zwar das letzte Glied der Familie Continis und Försters.
[2]) „Illustrirte Staatszeitung vom 27. Februar 1898, Westen-N. Amerika.“
[3]) Das Mozart-Museum wurde 1842 im Geburtshause in Salzburg angelegt, Mozarteum aber heisst der dortige Musikverein mit Schule.
[4]) Jetzige Gräfin Rosalia Contin in Wiesbaden.
[5]) Hierüber wird später eingehend berichtet.
[6]) Weder in der letzten Bearbeitung Mozarts Biographie von H. Deiters (O. Jahn. II. Bd. Leipzig, 1905), noch in den neuesten R. Genées „Mitteilungen d. Berliner Mozartgemeinde,“ ist Försters Name erwähnt.

denen etwa fünfzig herausgegeben worden sind, die aber nur bis zu Opuszahl 26 reichen.

Der Ruhm Mozarts war durch Figaros Hochzeit und Don Juan bereits fest begründet, als er im selben Jahre 1790 den 17. Mai an seinen Freund Puchberg, der ihm oft aus der Not geholfen hatte, die Bitte richtete, ihm doch etwa sechs Schüler für den Klavierunterricht zu empfehlen, weil er nur zwei Scholaren habe. [1]) Es ist nicht ausgeschlossen, dass Mozart auch an Förster, der damals schon als Lehrer gesucht wurde, eine solche Bitte gerichtet hat. Doch fehlt uns hierfür allerdings jeder Beleg.

Aus der Periode 1779—1790 mögen folgende Compositionen herrühren: Einige Sonaten für Klavier, Klavier und Geige, Capriccio in C-dur, Rondo alla Polacca per Fortepiano accomp. da due Violini, Flauto, Oboi, Corno, Violoncello et Basso und ein Concert für Flauto, Fagotto, due Violini, Oboi, Corni di caccia, die als Original in der Wiener Hofbibliothek liegen.

Hierbei arbeitete Förster immer noch ständig an seiner Ausbildung weiter, wobei seine Methode meist war, die Kunst durch Abschriften zu erlernen. Auf solche Weise entwickelte Förster sein Können, ohne dass bis zu dieser Zeit irgend etwas in die Hände von Verlegern kam. So haben wir, was uns von seinen damaligen Werken bekannt ist, nur handschriftlich in Partituren und Stimmen. [2]) Erst mit dem Jahre 1790 tritt Försters Name ganz in die Oeffentlichkeit. [3])

Allmählich zur Selbständigkeit und vollen Schaffenskraft emporgewachsen, entschloss er sich, seine Kunst in den Dienst weiterer Kreise zu stellen. Das Jahr 1790 bringt in der Anzeige aller Kunstwerke, welche die Bosslerische-Musikhandlung in Speier verlegt, [4]) eine Veröffentlichung unter dem Titel: „Förster 8 Variat. & Mozart 6 detti avec I Violon . . . . . 0.42."

[1]) Vgl. L. Nohl, „Mozarts Briefe, S. 488, 1877, Leipzig," sowie K. Krebs, „Haydn, Mozart und Beethoven, S. 64, L., 1906, A. Swoboda, J. M. G. 2. Bd., S. 224, Stuttgart 1894, u. s. w."

[2]) Von letzteren ist ein geringer Teil in Eitners, Gerbers, Fétis, Dlabacz Lexicis angegeben, und das unvollständig und ungenau.

[3]) Er lebte damals als verheirateter Mann am Petersplatz Nr. 576, wo er noch wohnte, als Beethoven im Jahre 1802 in das gleiche Haus einzog.

[4]) Vgl. „Cataloque des Oeuvres de Musique publique à Darmstadt par P. Bossler, S. 16, Speier 1792."

Das sind nicht die acht Variationen über ein eigenes Thema, die Karl Weigl erwähnt, sondern Variationen für Fortepiano, herausgegeben von Träg in Wien [1]) mit dem Thema „Tempo di Menuetto in F-Dur von Mozart."

Bei der Freundschaft, die Förster mit Mozart verband, war es leicht verständlich, dass noch die erste herausgegebene Composition Försters ein Thema Mozarts behandelte, wie wir es später noch sehr oft antreffen werden. Auf diese Ausgabe folgen unmittelbar wieder „acht Variationen für Pianoforte über ein eigenes A-Dur Thema" ebenfalls von Hofmeister in Wien herausgegeben. [2])

Beide Veröffentlichungen hat Förster nicht besonders geschätzt, da sie mehr zum Erwerb des Lebensunterhaltes dienen mussten, wie er denn oft neben der laufenden Opuszahl kleinere Stücke entweder wiederholte oder neu herausgab. So erschienen die oben erwähnten Variationen im Jahre 1797 nach dem Op. 13 bei, Amon in Heilbronn zum zweitenmale. [3])

Im selben Jahre aber zeigte er die Höhe seines Könnens in „zwei Sonaten in G- und D-Dur," die er zusammen unter Op. I. bei Steiner und Hofmeister in Wien, sowie später noch einmal unter Op. 12 bei Artaria u. Comp. auch in Wien, [4]) verlegen liess. [5]) Gleichzeitig verlegte Förster bei Giovanni Cappi in Wien und Johann André in Offenbach a. M. zehn Variationen über ein Air (allegretto in A-Dur) aus der Sartischen Oper „I finti Eredi," die Sarti 1785 in Petersburg geschrieben hatte und welche zu dieser Zeit, ca. 1790, oft in Wien zur Aufführung gelangte. Diese Variationen waren in Mozarts Art geschrieben, und gingen infolgedessen bislang unter Mozarts Namen, wie sie noch jetzt in der Londoner Bibliothek angegeben sind: „Mozarts (Thema from Sartis- I finti Eredi) Variations in D, known as Nr. 21."

[1]) Nur ein Exemplar vorhanden im Fürstl. Schwarzenberg'schen Archiv zu Krumau.
[2]) Ein Exemplar auf der Kgl. Hofbibl. zu Dresden.
[3]) Nach den Mitteilungen der Verleger sind sie schon lange vergriffen.
[4]) Angegeben wie die früher genannten Werke von Hofmeister im „Handbuch der Musikliteratur bis 1815. S. 398, Leipzig, 1817."
[5]) Sie waren auch sehr verbreitet, so dass sie sich in mehreren Bibliotheken finden wie z. B.: ein Exemplar in der Hofbibl. zu Dresden, eines in der Gesellschaft der Musikfreunde zu Wien, drei in der Hofbibl. eines in Krumau u. s. w.

1859 erwähnt Otto Jahn[1]) „ . . . ferner rühren die Variationen über ein Thema aus Sartis-I finti Eredi, Oeuvre 6- von Förster her." Doch wurden sie erst 1862 von Köchel [2]) endgültig Förster zugewiesen.

Das nächste Jahr 1791 brachte 2 Sonaten für Fortepiano (ou Clavecin composées par M. E. A. Förster, à Vienne chez Hofmeister u. s. w.) in A-Dur und Es-Dur als Op. 2, die im Jahre 1802 bei Franz Hans in Prag verkauft wurden. [3]) Auch hier verwandte Förster in der ersten der beiden Sonaten ein fremdes Thema und zwar von Martinis Oper „Una cosa rara." [4]) Förster scheint an dieser Oper viel Gefallen gefunden zu haben, da er nicht nur das bekannte Duett Nr. 28 aus dem zweiten Akte der Liila und des Lubino „Pace caro mio sposo," sondern auch die Arie „Cavetevi Padroni" benützte. Aus dem ersten Thema machte er die obengenannte Sonate (Op. 2 in A-Dur) und von dem zweiten — 10 Variationen, die er in dem „journal de Musique pour les Dames Nr. 59" drucken liess. [5])

Im gleichen Jahr 1791 komponierte er ausserdem noch zwölf deutsche Lieder mit Text von Blumauer, Weise und Miller für höhere Stimme mit Klavierbegleitung, arrangiert auch für eine Singstimme und Cello, welche bei Artaria & Comp. in Wien verlegt wurden,[6]) möglicherweise als Opus 3, da dieses, wie auch Opus 4, nirgends erwähnt werden. [7])

Damals arbeitete Mozart an seiner letzten Oper „Die Zauberflöte;" Förster entnahm daraus vielleicht Themen für Variationen. So zeigt auch Eitner [8]) an: „Variationi per il fl. sopra un

[1]) Otto Jahn „W. A. Mozart, 4. Bd., 1859, Leipzig."
[2]) Dr. Ludwig Ritter von Köchel „Chronologisches Thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke W. A. Mozarts, S. 530, Leipzig, 1862."
[3]) Ein Exemplar auf der Kgl. Hofbibliothek zu Dresden, Wien und in dem Fürstl. Schwarzenbergischen Zentral Archiv zu Krumau.
[4]) „Una cosa rara" befindet sich im Original in der Gesellschaft d. Musikfreunde zu Wien.
[5]) Nur ein Exemplar in der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde.
[6]) Vorhanden in der Hofbibliothek zu München, British Museum-London und Fürstl. Schwarzenberg'sche Archiv-Krumau.
[7]) Die Bibliothek London und Eitner geben sie als Op. 13 an, was wahrscheinlich durch einen Druckfehler des Verlegers aus Opus 3 entstanden ist.
[8]) Robert Eitner „Biographisch- Bibliographisches Quellenlexikon der Musiker, Bd 4, S. 13, Leipzig, 1901."

tema fav. dell' opera — il Flauto magico- di Mozart, di E. M. Förster dei Sottombré et Negri à Napoli," eine Angabe, die indessen zu bestätigen, meinen persönlichen Bemühungen in Mailand bisher noch nicht gelang.

Ende des Jahres 1791 schrieb Förster dann zwei Rondos (Nr. 1 pour le Fortepiano ou Clavecin en La-major, [1]) Nr. 2 pour le Fortepiano en Fa-major), [2]) von denen das erste noch im gleichen Jahre durch Hofmeister in Wien verlegt wurde, das andere erst im folgenden Jahre. [3])

1792 verfasste Förster eine Cantate zur Huldigungsfeier „seiner kgl. apost. Majestät Franz als Erzherzog von Oesterreich am 25. April." Hierin haben wir vielleicht das sonst nirgends genannte Op. 4 zu sehen. Doch ist von einer Aufführung dieser Cantate nichts bekannt. [4])

Die in der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde angegebene Förster'sche Cantate ist eine Kirchencantate und scheint nicht von unserem, sondern von einem anderen Förster, wahrscheinlich Caspar Förster (bei Eitner Caspar 2) herzurühren. [5])

Kurz vor Erscheinen der Huldigungs-Cantate schuf Förster noch drei „Duetti per il Fortepiano die Cembalo" e Flauto o Violino unter Opus 5 Nr. 1, 2, 3 (à Vienne presso Hofmeister), 1793 in London noch einmal als drei Sonates for the pianoforte with german flute or violin" angeblich unter Op. 7, in Wirklichkeit aber offenbar unter Opus 6 gedruckt worden sind, da das sechste Opus vollständig fehlt und das Op. 7 in anderer Weise besetzt ist. [6])

Nach dem Tode Mozarts, noch im nächsten Jahre 1792, als Beethoven zum zweitenmale und zwar endgiltig, nach Wien

[1]) Nur ein Exemplar in der Kgl. Hofbibliothek zu Dresden.
[2]) Das Original liegt in der Hofbibliothek zu Wien, weiter ein Druckexemplar im Fürst-Schwarzenberg'schen Archiv zu Krumau.
[3]) Vgl. für alle bis jetzt verlegten Kompositionen die „Anzeige der Kunstwerke der Bosslerischen Musikhandlung in Speier S. 9, Speier, 1791."
[4]) Nur ein Exemplar befindet sich in der Graf-Esterhazyschen Bibliothek in Eisenstadt-Ungarn.
[5]) Caspar Förster geb. 1617 in Danzig, gest. 1. März 1673 im Kloster „Oliva", wanderte nach Italien, Dänemark und kehrte 1655 in seine Vaterstadt als Kapellmeister zurück; später reiste er wieder ins Ausland; schrieb zahlreiche geistliche Werke.
[6]) In Druckstimme besitzt sie die Wiener Gesellschaft für Musikfreunde.

kam, begann Fürst von Lichnowsky [1]) in der Musikwelt Wiens eine grössere Rolle zu spielen. Er sammelte die jungen Virtuosen zur Kammermusik jeden Freitag Morgen; [2]) Schuppanzigh, Sohn eines Professors an der Realschule, spielte erste Geige, Luis Sina, ein Schüler Försters, zweite, Franz Weiss-Viola und Anton Kraft, oder sein Sohn Nikolaus, ein Knabe von 14 Jahren damals (geb. den 18. Dez. 1778) - Violoncello, während Schindler [3]) für dieses auch von Wegeler [4]) angeführte Lichnowsky-Quartett, statt Sina als zweiten Violinisten Weiss erwähnt.

Eine solche gemeinsame Arbeit [5]) war gleichzeitig von nicht geringer Bedeutung für die Entwicklung des Förster'schen Talentes. Er tauchte in diesem Hause ziemlich früh auf, (ca 1792) und in solcher Umgebung wurde sein Name bald bekannt. Auch fehlte hier Josef Haydn nie, der mit Förster sehr häufig zusammentraf.

Bereits im nächsten Jahre 1793 verfasste Förster sechs Streichquartette, die dem König von Preussen gewidmet waren. Noch handschriftlich legte er sie der Lichnowsky'schen Gesellschaft vor, um sie dann erst 1794 alle auf einmal als Opus 7 zu veröffentlichen. [6])

Durch diese Leistung kamen Beethoven und Förster zum erstenmal in engere Berührung; seitdem schätzte ihn Beethoven in hohem Grade und nannte ihn 20 Jahre später immer noch seinen alten Lehrer. [7])

Als Beethoven 1794 von seinem Gönner und Freund Fürst von Lichnowsky in diesem Hause als Gast aufgenommen ward, um wenigstens einige Jahre hindurch dort zu verbleiben, sah er sich sehr oft mit Förster zusammen, welcher ihm seine

[1]) Karl Fürst v. Lichnowsky Graf zu Werdenburg wurde geb. 1773, st. 1814.
[2]) A. W. Thayer „L. v. Beethovens Leben (bearb. H. Deiters) 1. Bd., S. 354, B., 1901, 2."
[3]) Schindler A. „Beethovens Biographie," S. 73, Berlin, 1909.
[4]) Wegeler & Ries „Biogr. Not. f. Beethoven (Neudr. v. Kalischer) S. 37, 1906, Berlin."
[5]) F. Wagner „Beethovens Leben und Werke, S. 10, Leipzig, 1871."
[6]) Die Stimmen-Autogramme, sowie ein Druckst.-Exemplar liegen in der Wiener Hb.; Die Bibl. d. W. G. d. Musikfreunde, wie auch d. Fürst-Schwarz. A. zu Krumau besitzen je ein Druckst.-Exemplar. Im Musikhistor. Institut zu Wien befindet sich eine Abschrift-Partitur aller sechs Quartette.
[7]) Vgl. Thayer „L. v. Beethovens Leben", 1. Bd. S. 357, Berlin, 1901 (2. Aufl.)

neuentstandenen Werke vorlegte. In diesem Jahre schuf Förster zwei Quatuors pour le Clavecin ou Pianoforte avec Violon, Alto et Violoncelle, die unter Opus 8 bei J. André in Offenbach a. M. zur Herausgabe gelangten. [1])

Von einem dieser Quartette erzählen Wegeler und Ries eine längere Episode. [2])

Nachdem er Op. 8 herausgegeben hatte, schrieb er im Jahre 1795 ein Concert für Clavier, 2 Violinen, Viola, Bass und 2 Hörner, das als Manuskript liegen blieb. [3]) Gleichzeitig vollendete Förster sein einziges Sextett in G- Dur, für Fortepiano und Violine, Viola, Violoncell, Flöte und Bass, erschienen unter Opus 9 bei J. André in Offenbach a/M. [4]) und bei Gayl und Hedler in Frankfurt a/M. Das neuanbrechende Jahr 1796 war für Förster sehr günstig: er bildete einerseits Schüler aus, wodurch er seinen Unterhalt gewann, anderseits gelang es ihm in der damaligen Wiener Tonkünstler-Societät Eingang zu finden und so seinem Talent eine neue Pforte zu eröffnen. Er begann in diesem Jahre 1796 mit zwei Quartetten für Fortepiano avec accomp. de Violon, Alto et Violoncelle, die unter Op. 10, Liv. 1, 2, bei J. André in Offenbach a/M., später bei Giuseppe Eder in Wien, veröffentlicht wurden. [5]) Ihnen folgten noch zwei neue Quartette (pour le Forte-piano avec accomp. de Violon, Alto et Violoncelle) unter Opus II, Liv. I. et 2 bei J. André. [6])

Weiter noch arbeitete Förster in diesem Jahre vier Klavier-Sonaten aus, die er, zu je zwei vereinigt, als Opus 13 und 14 herausgab, während er sein Opus I als Opus 12 wiederholte. [7]) Diese Werke wurden bald verbreitetet und im Jahrbuch der Ton-

[1]) Als Partitur (Abschrift) liegen sie in dem Musikhistorischen Institut der Wiener Universität. Druckexempl. in d. B. Hb., W. Hb. und Fürst-Schw. A. i. Krumau.

[2]) Ries und Wegeler „Biogr. Not. L. v. Beethoven, S. 38, B. u. L. 1906", sowie Marx Bernhard Beethovens Biogr., erg. v. G. Behneke, 1. Bd., S. 41, 1908, Berin.

[3]) Eine Abschr.-Partitur in dem Musikhistorischen Seminar der W. Univ.

[4]) Eine Abschr.-Partitur im M. histor. Seminar; Stimmbücher i. Br. Konservatorium.

[5]) Eine Abschr.-Partitur im M. histor. Seminar; Stimmbücher i. W. Hb. u. Brüss. Kons.

[6]) Eine abgeschr. Part. i. M. hist. S. zu W.; S. m. B. i. W. u. B. Hb. u. Schw. Arch. i. Krumau.

[7]) Die Op. 12, 13, 14 sind b. G. Cappi i. W.; zum zweiten Mal (1802) b. Gayl und Hedler i. F. a./M. Je ein Ex. i. W. u. Dr. Hb. u. i. d. G. d. Mfr. Wiens. (Op. 14 ist nirgens aufzufinden).

kunst von Wien und Prag“ [1]) fand Försters Name im selben Jahre löbliche Erwähnung als ein guter Klaviermeister, welcher auch schöne Klaviersonaten, Violinquartette, Quintette und dergl. geschrieben habe, und wurde in einer Reihe genannt mit den besten und berühmtesten Meistern jener Zeit, wie Albrechtsberger, Beethoven, Eberl, Girowetz, Hofmeister, Kozeluch, Wranitzky usw. Sein Ruhm erklang auch in der weiteren musikalischen Welt und verschaffte ihm, wie schon erwähnt, Eintritt in die damalige „Tonkünstler-Societät“ in die aufgenommen zu werden, er schon längere Zeit angestrebt hatte.[2])

Um in die Societät aufgenommen zu werden, waren mancherlei Formalitäten zu erfüllen, die unerbitterlich aufrecht erhalten wurden. Zunächst war es die Aufweisung eines Taufscheines, der nie fehlen durfte. Weil Förster keinen solchen beibringen konnte, deshalb wurde er zweimal abgewiesen.[3]) Endlich brachte er beim dritten Versuch ein legitimes Zeugnis, dass er im Jahre 1773 fünfundzwanzig Jahre zählte und jetzt erst wurden ihm am 15. Februar 1797 die Pforten geöffnet.

Im Jahre 1797 wurde sein ältester Sohn mit dem gleichen Namen Emanuel geboren. Die musikalische Production Försters in diesem Jahre war nicht sehr umfassend und belief sich auf zehn- Variationi per il Clavicembalo solo, die alsbald bei Amon in Heilbronn herausgegeben wurden,[4]) und Opus 15 Tre Sonate per il Clavicembalo o Fortepiano. Diese Letzteren erschienen in Wien bei Artaria und Comp.[5])

Auch das Jahr 1798 war nicht sehr ergiebig. Er schuf lediglich ein einziges Gesangstück: „Er machte Frieden“ nach Claudius für eine Stimme mit Klavier.[6])

Förster soll in diesem Jahre, wenigstens nach K. Weigl, den berühmten Salzburger Klavierspieler und Improvisator Wölfl (durch sein Wettspiel mit Beethoven bekannt) in der Kammermusik unterrichtet haben, was aber nicht mit Sicherheit feststellbar ist.

[1]) Vgl. Schönefeld „Jahrb. f. Wien und Prag, S. 16, 1796.“
[2]) Vgl. C. F. Pohl „Die Denkschrift aus Anlass des 100-jährigen Bestehens der Tonkünstler-Societät“. S. 17, Wien, 1871.
[3]) Hierüber liegen die Dokumente i. d. Archiv d. „Haydn“ W. u. W. Societät i. Wien.
[4]) Ein Exemplar in der Gesellschaft der Musikfreunde zu Wien.
[5]) Je ein Exemplar i. d. W. Hb. und Fürstl. Schwarz. Archiv zu Krumau.
[6]) Vgl. Friedländer M. „Das Deutsche Lied i. 18. Jh. Bd, I. S. 59, Stuttgart 1902.

Das Jahr 1799 brachte grössere Leistungen. Er veröffentlichte sein -Notturno concertante pour 2 Violons, 2 Alto, Flöte, Oboe, Basson, 2 Corns, Violoncelle et Basse in Augsburg bei Gombart et Comp.[1])

Ganz fest begründet wurde (noch im gleichen Jahre) Försters Ruhm erst durch sein Opus 16, das sehr bekannt geworden ist.

Damals (1799) verkehrte Beethoven viel bei Förster, der zu der Zeit seine erste Quartettgruppe, das Opus 18 durcharbeitete. Bei dieser Gelegenheit erkannte der erfahrene Förster das gewaltige Talent Beethovens, dem förderlich zu sein, ihn begeisterte.

So ergab sich eine rege Zusammenarbeit, bei der Beethoven sich seinem Op. 18 widmete, während Förster sein Opus 16 vorbereitete, an dessen Aufführungen auf den Quartettzusammenkünften Försters (am Sonntag früh und Donnerstag Abend) Beethoven teilzunehmen pflegte.

In welchem Grade diese Zusammenarbeit für die Kritik beider Werke (Op. 16 Försters und Opus 18 Beethovens) Bedeutung gewonnen hat, geht in eigenartiger Weise aus einer Rezension der Allg. Musikzeitung hervor[2]), welche gleich nach der Veröffentlichung der zweiten Gruppe des Opus 16 Försters (März 1799-Trois Quatuors pour 2 Violons, Alto et Violoncelle, bei Artaria in 17 starken Bogen,) folgte.

Thayer stützt sich auf diese Rezension in seiner Biographie Beethovens[3]), seine Darstellung ist sehr klar, in dem er dort, wo in der Allg. Zeitung der Name „Förster" steht, überall „der Komponist" schreibt und dann am Schlusse die Erklärung dazu gibt.[4]) Langhans[5]) nimmt, wahrscheinlich verführt durch Thayers Manier des Hinweises, diese Besprechung von Försters Op.

---

[1]) Das Original, i. d. Stiftes-Kremsmünstner Bibl. u. eine Abgeschr. Partitur in dem Musikhistorischen Seminar der Wiener Universität. Von der gleichen Notturno existiert eine Bearbeitung f. 2 Cembali.
NB. Das Notturno ist in der Allg. Musikal. Zeitung I. Jahrg. vom 12. Jan. 1799 Leipzig, S. 225, rezensiert worden.

[2]) Allg. Musikal. Zeitung bei Breitkopf & H., I. Jahrg., 6. März, 1799, Leipzig.

[3]) Vgl. Thayer „L. v. Beethoven" Bearbeitung von H. Riemann, 2. Bd. S. 183., Leipzig, 1910 (2. Aufl.) oder Bd. 2, S. 110, 1872 (1. Aufl.).

[4]) Vgl. auch H. Riemann, „Geschichte d. Musik seit Beethoven" S. 65, B. u. Stuttgart 1901.

[5]) W. Langhans „Geschichte d. Musik d. 17. 18. u. 19. Jahrhs., 2. Bd. S. 214, 1882—86.

16 wirklich für eine solche von Beethovens Op. 18, wie auch Deiters[1]) bemerkt.

Bald nach diesen drei Quartetten veröffentlichte Förster alle sechs in zwei Büchern unter Op. 16, bei Gayl und Hedler in Frankfurt a/M. und J. André in Offenbach a/M.[2]) Das Jahr 1799 brachte noch Försters „Trois Sonates pour le Forte-piano, oeuvre 17" in Wien bei J. Traeg.[3])

Die dritte Sonate ist ein früher geschriebenes Werk das für sich unter dem Titel: „6 Variationen mit Thema von Mozart" in Speier zum Drucke gelangte.

Damals wurde Försters zweites Kind geboren, die später hochberühmte Klaviervirtuosin Eleonore Förster.

Im Jahre darauf 1800 schrieb Förster dann sein Opus 18 „Trois Trios pour le Forte-piano, Violin et Violoncelle", erschienen, bei J. Traeg.[4]) Dieses Jahr schenkte Förster seinen zweiten Sohn Joseph, der später ein vorzüglicher Cellospieler geworden ist.[5])

Vom Jahre 1801 an kam Beethoven tagtäglich zu Förster, um bei ihm weiter die Composition von Quartetten zu studieren. So erzählte dem Biographen Thayer[6]) der älteste Sohn Försters, ein damals hochbejahrter Mann, dessen Geisteskräfte aber noch frisch und ungeschwächt waren und der einen wichtigen Posten als Kassenbeamter in Triest bekleidete, dass Beethoven in jenen Jahren häufig noch andere Abende bei Förster zubrachte und die Unterhaltung sich gewöhnlich auf musikalische Theorie wandte. Es sind die Abende, an denen Förster ständig für diese Unterhaltungen arbeitete und so eine lange Zeit hindurch

[1]) Thayer-Deiters „L. v. Beethovens Leben" 2. Bd. S. 183, Leipzig 1910 (2. Aufl.- Anm.).

[2]) Eine geschriebene Partitur in dem Musikhistorischen Institut d. Univ. zu Wien; je ein Druck-Exemplar i. d. Hofb. zu Wien, Wiener Gesellschaft d. Musikfreunde, i. Fürstl. Schwarz. Archiv-Krumau, u. F. Lobkowitz Bibl.-Raudniz.

[3]) Alle drei in der Dresdener Hofbibliothek.

[4]) Als geschriebene Partitur alle drei in dem Musikhistorischen Seminar der Wiener Universität; sowie als Druckstimmb. nur Nr. 2 (Op. 18) in der Berliner, Wiener Hofbibl. und im Schwarz. Zentral-Archiv zu Krumau.

[5]) Förster ist in dieser Zeit nicht mit dem Musikus C. M. Förster in Breslau zu verwechseln, der zu der Zeit dort lebte und oft in Allg. Musikal. Z. Erwähnung findet. Dieser Förster starb als Violinist im Jahre 1815.

[6]) Thayer „L. v. Beethovens Leben, 2. Bd. S. 185, Leipzig, 1910. (2. Auflg.)"

alle paar Wochen, ja Tage, ein neues Quartett fertig brachte. Von dem letztgenannten Jahre 1801 zählt man zwölf solche Quartette:

1. D-Dur am 24. Mai;
2. g-moll am 8. Juni;
3. Es-Dur am 6. Juli;
4. h-moll am 18. Juli;
5. G-Dur am 29. Juli;
6. B-Dur am 3. August;
7. B-Dur am 19. August;
8. h-moll am 26. August;

dann verkürzt sich noch der Abstand der einzelnen Quartette auf alle 4—5 Tage wie folgt:

9. G-Dur am 5. September;
10. d-moll am 9. September;
11. As-Dur am 14. September;
12. C-Dur am 18. September,

das er am 23. desselben Monats beendete.

Diese umfassende Gruppe, der bald eine noch grössere folgte, ist bis jetzt vollständig unbekannt geblieben. Alle beiden Gruppen, eins im Besitze der Gräfin Contin, lagen verstaubt und unregistriert im Speicher der Wiener Hofbibliothek, wo es mir gelang sie aufzufinden.

Förster's Familie wuchs auch in diesem Jahre (1801) noch weiter, sein zweites Töchterchen, sein viertes Kind Michaelina wurde ihm geboren. Indessen blieb er immer noch am Petersplatz wohnen. Anfang 1802, so heisst es, wohnte er in einem Hause, am Petersplatz Nr. 576, wo Beethoven bald ebenfalls einzog. Thayer bemerkt hiezu: [1])

„Die frühesten Erinnerungen von Försters Sohn an Beethoven datieren aus diesem Winter und diesem Hause; denn sein Vater wohnte in dem Stockwerk über Beethoven. Er erinnert sich, dass ihm Beethoven aus freien Stücken Klavierunterricht gab, dass er aber, um denselben zu erhalten, um 6 Uhr morgens aufstehen und die kalten Stufen hinabsteigen musste, und das als Kind von kaum sechs Jahren. Einmal kam er schreiend wieder hinauf, weil sein Lehrer ihn mit einer jener eisernen oder stäh-

[1]) Thayer-Deiters. Riemann „L. v. Beethoven" 2. Bd., S. 338. Leipzig, 1910 (2. Aufl.)

lernen Nadeln, womit man jene groben Jacken strickt, welche die dienende Klasse trägt, auf seine kleinen Finger geschlagen hatte." [1])

Alle diese Verhältnisse lassen über die freundschaftliche Stellung, in der Beethoven damals zu Förster stand, keinen Zweifel zu.

Von dem Jahre 1802 besitzen wir ein „Oktett pour le Fortepiano, Violon, Taille, Violoncelle, Hautbois, Basson, cor de chasse et Basse" in Es-Dur [2]), sowie „Trois Quintuors pour deux Violons, deux Altes et Violoncelle, eines in G-Dur, das andere in e-Moll, das dritte in a-Moll."

Von diesen drei Quintetten blieb das erste im Manuskript,[3]) die beiden anderen bilden Opus 19 und Opus 20, die in Wien bei J. Träg zur Ausgabe gelangten. [4])

Im Jahre 1803 arbeitete Förster weiter an seinen Werken. Als zweite - letzte Erinnerung an Mozart soll aus jenem Jahre „sept Variations sur un théme de Mozart pour le Piano-forte" existieren, ein Werk, das indessen nirgends aufzufinden ist. [5]) Weiter veröffentlichte Förster „trois Quatuors pour deux Violons, Alto et Violoncelle," die gemeinsam mit drei anderen gleichartigen zusammengefasst zu Opus 21, [6]) bei Riedl, Artaria und Haslinger zur Ausgabe gelangten.[7])

Unermüdlich arbeitete Förster weiter und bald nach der Veröffentlichung des Op. 21 wurden „trois Sonates pour le Pianoforte unter Opus 22, N. 1, 2 und 3" bekannt, [8]) die bei Riedl und Haslinger zu Wien in Druck kamen. [9])

[1]) Thayer-D.-R. „L. v. Beethoven" 2. Bd., S. 338, L., 1910 (2. Aufl.)
[2]) Bis heute im Original erhalten. Zur Zeit in der Hb. zu Wien.
[3]) Von diesem Manuscript fehlen die beiden letzten Partiturbogen; liegt in der Wiener Hb.
[4]) Als geschriebene Partitur im Musikhistorischen Seminar der Wiener Universität, sowie je ein Exemplar von Druckstimmb. in der Wiener Gesellschaft d. Musikfreunde, W. Hb. und Lobkowitzschen B. zu Raudniz.
[5]) Angegeben von Gerbers Lexikon, 2. Bd.. S. 158, L., 1812 u. Fétis Lexik. Bd. 3., S. 283, Paris 1862.
[6]) Wir finden hierüber in der Allg. Musikal. Zeitung vom 26. Okt. 6. Jahrg. S. 56, L., 1803, eine Rezension.
[7]) Als Partitur im musikhistorischen Seminar d. Wiener Univ.; als Drb. i. der W. Hb. und Lobkowitzschen B. zu Raudniz. In der Akademie d. Tonkunst zu München ist nur Liv. 2 (Op. 21 Nr. 4, 5, 6) vorhanden.
[8]) Von allen 3 Sonaten ist in der Allg. Musikzeitung nur die zweite besprochen und zwar im gleichen Jahre; (5. Jahrg. vom 20. Juli, 1803, Leipzig).
[9]) Zwei Exemplare in der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde, eines in dem Fürstl.-Schwarzenbergischen Zentral-Archiv zu Krumau.

Noch einmal kehrte damals Förster mit Erinnerungen zu Mozart zurück und so entstand als letztes Andenken an seinen Freund das Opus 23, eine Bearbeitung der grossen Mozart-Symphonie für zwei Klaviere, die aber weder genau festzustellen ist, noch irgend aufzufinden war. [1]) Darauf komponierte Förster seine „Grande Sonate pour le Pianoforte à quatre mains," die in Wien im „Bureau d' Arts et d' Industrie" unter Opus 24 erschien. [2])

Gedruckt ist auch dieses Werk unter Opus 23, jedoch Förster, der selbst es anfangs irrtümlicherweise als Opus 23 bezeichnet hatte, korrigierte später Opus 24. In der Literatur wird Opus 24 nirgends genannt.

Als letzte Schöpfung des Jahres 1803 ist zu verzeichnen eine „Fantaisie suivie d' une grande Sonate pour le Pianoforte á Vienne au Bureau d' Arts et d' Industrie." [3]) Später wurde diese Fantaisie als Opus 25 bei Duban in Paris gedruckt und in der Allg. Musikzeitung besprochen. [4])

Von derselben Fantaisie schuf Förster eine Neubearbeitung für Streichquintett (deux Violons, deux Tailles et Violoncelle), die freilich nur im handschriftlichen Original vorliegt. [5])

Gleichzeitig mit der genannten Bearbeitung von Opus 25 zeigt Hofmeister [6]) noch eine Fantaisie Nr. 2 an, und eine „Air varié pour Pianoforte" bei Duban in Paris, von denen aber nirgends eine Spur zu entdecken ist.

Verschiedene Quellen sagen, dass in jener Zeit noch „six Sonates trés faciles" bei Artaria und Riedl zu Wien unter Opus 26 (Nr. 1 und 2) gedruckt worden seien. Aber auch dieses Opus konnte bis jetzt nicht gefunden werden.

Damals 1803 wurde Förster auch das letzte seiner Kinder, ein Töchterchen geboren, das er wie schon oben erwähnt, wahr-

[1]) Einzige Angabe darüber im Intelligenzblatt der Reichard'schen Musikzeitung von 1805, Berlin (Int. b. Nr. 1).
[2]) Nur ein Druckexemplar in der Gesellschaft der Musikfr. zu Wien und in der Wiener Hofbibliothek.
[3]) Ein Druckexemplar in der Ges. d. Mfr. zu Wien u. in der Wiener Hofbibliothek.
[4]) Allg. Musikzeitung, 5. Jahrg. v. 20. Juli, S. 716, Leipzig 1803.
[5]) Im Besitz der Hof-Bibliothek zu Wien.
[6]) Hofmeister „Handbuch der Musikliteratur bis 1815". S. 354 und S. 398, Leipzig, 1817.

scheinlich im Andenken an seine Jugendfreundin Constanzia Penedl, Constanze taufen liess.

Im nächsten Jahre 1804 liess Förster ein „Quintuor pour deux Violons, deux Alltos et Violoncelle bei J. Träg in Wien erscheinen, [1]) wiederum als Opus 26, welches die Allg. Musikzeitung [2]) kurz vor der Ausgabe rezensierte. Es scheint, dass dieses Quintett schon im J. 1802 zusammen mit den beiden früher besprochenen Quintetten Op. 19 und Op. 20 geschrieben ist, da es in der Literatur stets gemeinsam mit Op. 19 und 20 genannt wird.

Von dem letztgenannten Werken verzichtet Förster auf Opuszahlen, er führt sie also nur bis sechsundzwanzig.

Damals als Beethoven (1804) seinen Op. 54, die F-Dur Sonate schuf, wurden die Lektionen an Försters kleinen Sohn, welche, solange Beethoven in dem entferntliegenden Theatergebäude wohnte, unterbrochen gewesen waren, erneut; diese Tatsache prägte sich dem Gedächtnisse des Knaben ganz besonders durch einen strengen Tadel Beethovens ein, als er einst die vier hohen Treppen zu hastig hinaufgestürzt war und ganz ausser Atem eintrat. Beethoven sagte zu ihm: Er werde seine Lunge ruinieren, wenn er nicht vorsichtig wäre. [3])

1805 schrieb Förster, nachdem eine lange Praxis als Lehrer vorausgegangen war, auf Beethovens Rat [4]) eine kurze „Anleitung zum General-Bass mit geschriebenen Notenbeispielen in 146 Nummern, Fräulein Sophie, Wilhelmine und Luise von Arenfeld, seinen Schülerinnen in vorzüglicher Hochachtung gewidmet", und ist dasselbe Jahr bei Traeg & Sohn in Wien und Breitkopf & Härtel in Leizig erschienen. [5]) Wegen seiner Brauchbarkeit wurde das Büchlein vielfach v. Musiklehrern abgeschrieben. [6])

Noch zu Lebzeiten Försters erlebte es eine Uebertragung ins Böhmische unter dem Titel „Navedeni k generalnimi bassu prel

[1]) Eine geschr. Partitur besitzt d. Musikhist. Seminar d. W. Univ. und je ein Druckexemplar i. Stb.: Wiener Gesellschaft d. Musikfreunde und die Lobkowitzschen Bibliothek zu Raudniz.
[2]) Vgl. Allg. Musik-Zeitung v. 7. Mai, S. 384, Leipzig, 1804.
[3]) Nach Thayers Angabe: L. v. Beethoven, 2. Bd., S. 435, Leipzig, 1910 (2. Aufl.)
[4]) Vgl. Thayer „L. v. Beethoven, 2. Bd., S. 184, L, 1910. (2. Aufl. v. Deiters-R.")
[5]) Dieses beliebte Büchlein fand in kurzer Zeit eine grosse Verbreitung, wie die Allg. Musik. Zeitung (9. Jahrg. S. 35, v. 15. Okt., L. 1806 berichtet.
[6]) Vgl. darüber: August Schmidt „Erinnerungen an Förster"; in der Wiener Musikzeitung v. 2. Okt., Nr. 122, 1842.

E. K. Tupy v. Trate 1823 (4°)", später 1835 erschien nochmals eine Auflage. Das deutsche Original selbst erlebte im ganzen vier Auflagen (1823-, 2., 1840-, 3., 1858-, 4.) und noch heute wird es öfters benützt. [1])

Die zweite verbesserte Auflage stammte noch von Försters eigener Hand, wo er bemerkt, dass ein Herr „D." 10 Jahre später sein Werk ganze seitenweise abgeschrieben hat.

„Er hätte besser getan," setzt Förster vor, „wenn er dieses als Citation gemacht hätte, so wäre er doch bei Ehren geblieben."

1805 erstand in Graf Rasumowsky, der 1815 zum Fürsten erhoben wurde, der erwähnten Musikgesellschaft des Lichnowsky'schen Salons, (Rasumowsky war der Schwager Lichnowskys) ein neuer Kunstmäcen, der nicht nur auf den Kunstgeschmack der österreichischen Hauptstadt, sondern auch auf den Entwicklungsgang der auf Haydn und Mozart folgenden Epoche einen fördernden Einfluss ausgeübt hat. [2])

Graf Rasumowsky, gleichfalls ausübender Musiker, versammelte abwechselnd mit Fürst Lichnowsky die obengenannten Künstler auch in seinem Palaste zur Aufführung von Quartettmusik, wobei er selber die zweite Violine übernommen hatte. Bald aber kam er zu anderen Entschliessungen, durch die seinem Kreise eine höhere Kunstbedeutung gegeben werden sollte; er engagierte nämlich ein feststehendes Quartett mit lebenslänglichen Kontrakten; und trotzdem, Rasumowsky schon im Jahre 1815 sein Quartett entliess, behielten die Spieler ihre Gehälter (die ausgemachte Pension). [3])

Wie im Salon Lichnowskys, so nahm auch bei Rasumowsky Beethoven die erste Stelle unter diesen Musikern ein; und bei dem grossen Einflusse Beethovens ist es selbstverständlich, dass sein Freund Förster gleichfalls zugegen war.

Um dieser Gesellschaft reichliches Material zu liefern, schuf Förster mit grossem Fleiss in dem gleichen Jahre 1805 eine grosse Anzahl von Compositionen, so dass er hier den Kulminationspunkt

[1]) Im Original besitzen je ein Exemplar: Die Münchner Hb., Münchner Ak. d. Tonkunst, Hamburger Stb., Wiener Hb., Ges. d. Musikfr. zu Wien, Musikhist. Inst. d. W. Univ., Wiener Stb. u. Univ. Bl. Melz Minoriten Kloster, Dominik. Kloster u. s. w., sowie die British Museum.

[2]) Vgl. Schindler Anton „Beethovens Biogr. S. 72, Berlin u. Leipzig, 1909."

[3]) Vgl. Hanslick Eduard „Geschichte des Concertwesens in Wien, S. 204, Wien. 1869."

seines Schaffens erreichte. Es entstand damals ein Cyklus von achtzehn Streichquartetten, die freilich nur in handschriftlicher Fassung geblieben sind, da sie eigens für die Bedürfnisse dieses engen Freundeskreises bestimmt waren. Der Quartettcyklus begann am 25. Juni 1805 mit dem ersten in D-Dur und setzte sich fort wie folgt:

2.	in A-Dur	am 1.	Juli	1805
3.	in c-Moll	am 26.	Juli	„
4.	in F-Dur	am 2.	August	„
5.	in Es-Dur	am 8.	August	„
6.	in G-Dur	am 12.	August	„
7.	in f-Moll	am 15.	August	„
8.	in B-Dur	am 19	August	„
9.	in C-Dur	am 23.	August	„
10.	in Es-Dur	am 26.	August	„
11.	in d-Moll	am 30.	August	„
12.	in C-Dur	am 2.	September	„
13.	in g-Moll	am 5.	September	„
14.	in Es-Dur	am 8.	September	„
15.	in d-Moll	am 11.	September	„
16.	in c-Moll	am 13.	September	„
17.	in C-Dur	am 16,	September	„
18.	in D-Dur	am 19.	September	„

Alle 18 Quartette gerieten sowohl im Original wie in Abschriften, die als Stimmbücher gefunden wurden (also wurden sie gespielt) in Vergessenheit.

Anfangs lagen sie im Palaste Contini zu Venedig, dann kamen sie nach Weimar, von hier nach Wiesbaden, und dann in die Hofbibliothek zu Wien, wo ich sie auf dem Speicher unregistriert und verstaubt auffand.

Auf diese rege Compositionstätigkeit des Jahres 1805 folgten drei Jahre in denen Förster nichts neues schuf, denn er war gezwungen für den Lebensunterhalt seiner Familie zu sorgen (er hatte damals schon fünf erwachsene Kinder), und daher nahm ihn der praktische Unterricht so in Anspruch, dass ihm für seine schöpferische Tätigkeit keine Zeit blieb.

Damals wechselte er auch seine Wohnung indem er in die Weihburggasse Nr. 993, 2. St., 5. Tür zog, die im Zentrum der Stadt lag.

Auch sein hoher Gönner Graf Rasumowsky sass jetzt als Schüler zu seinen Füssen und nahm Unterricht in der Komposition des Quartetts. Zuerst hatte sich der Graf an Beethoven gewandt [1]), der es entschieden ablehnte, dafür aber dringend seinen Freund Förster empfahl, welcher infolgedessen auch engagiert wurde.

Der älteste Sohn Försters, Emanuel, erinnert sich, dass des Grafen Wagen zwei oder dreimal in jeder Woche zu geeigneten Stunden kam, um seinen Vater in das Schloss in der Landstrassen-vorstadt abzuholen. Man hatte die Abendstunden gewählt; Frau Förster benützte häufig den Wagen mit und besuchte dann ihre Freundin Frau Weiss, die Gattin des Violaspielers, während Beider Männer bei Rasumowsky beschäftigt waren. [1])

Wie früher berichtet, war Förster des Grafen Lehrer in der musikalischen Theorie; der Gelehrte Bigot war Bibliothekar bei ihm und seine talentvolle Frau, Pianistin. Das dauerte bis zum Jahre 1815 in welchem, nach Seyferds Erzählung, Beethoven im Fürstlichen Hause so eifrig verkehrte. [2])

Bei Rasumowsky kamen ausser den erwähnten Künstlern noch eine Menge von Dilletanten zusammen wie die Kunstmäcene Fürst Schwarzenberg, Fürst Esterhazy und Fürst Lobkowitz, die im Wiener Konzertleben eine grosse Rolle spielten. Diese Fürsten vergrösserten mit ihren reichen Mitteln ihre ererbten Sammlungen musikalischer Werke, so dass ihre Musikarchive heute noch zu den bedeutendsten gehören, die es gibt. [3])

In den ebengenannten Bibliotheken liegen eine Reihe musikalischer Schöpfungen Försters, wodurch wahrscheinlich wird, dass Förster in enger Beziehung zu den Fürsten gestanden hat. Ist doch auch dem Fürsten Lobkowitz eine Sammlung von 48

---

[1]) Vgl. Thayer „L. v. Beethovens Leben (Deiters-Riemann Bearb.) 2. Bd. S. 184, Leipzig, 1910 (2. Aufl.)"

[2]) Nach Thayers Angabe „L. v. Beethovens Leben (Neubearbeitung) 3. Bd. S. 74, Leipzig, 1910 (2. Auflage).

[3]) Es sind die Musikbibliotheken des Fürsten Schwarzenberg in Krumau, des Fürsten Lubkowitz in Raudnitz und des Fürsten Esterhazy in Eisenstadt.

Compositionen gewidmet, unter denen sich u. a. eine Arietta von Förster aus dem Jahre (1808) befindet. [1])

Erhalten sind uns von Förster aus dieser Zeit (1808) vier Duette für Klavier und Violine im Original: [2]) Nr. 1 in Es-Dur vom 10. Juni, Nr. 2 in g-Moll vom 15. Juni, Nr. 3 in A-Dur vom 22. Juni und Nr. 4 in a-Moll vom 25. Juni. Diese unvollständige Gruppe erinnert zum letzten Mal an die unerschöpfliche Produktionskraft Försters, die seit 1770 konsequent alle paar Jahre zu derselben Zeit (im Sommer) einsetzte. Derartige interessante Anspannungen der Kraft, bieten die Jahre 1770, 1774 . . und besonders aber 1801, 1805, 1808.

Die schon erwähnte Arietta findet sich in dem Sammelband „In questa Tomba oscura con acc. di Pianoforte composta in diverse maniere da molti autori e dedicata a S. A. U. Sig. Principe Giuseppe di Lobkowitz" Vienna presso T. Mollo. [3])

Zur Entstehung dieser Arietta, sei bemerkt, dass im Hause eines Grafen der Dichter Castelli einen Text improvisierte, zu dem 48 Componisten eine Melodie mit begleitender Stimme verfassten. Unter diesen waren die hervorragendsten Tonkünstler der damaligen Zeit vertreten: Beethoven, Carlo Czerni, Antonio Eberl, Enrico Eppinger, A. Gyrowetz, Leopold Kozeluch, Vereslav Tomaschek, Josef Weigl u. s. w.

Dabei zeichnete sich Förster's Arietta als eine der besten unter den Compositionen dieser Meister aus.

Während Förster im regen Verkehr mit den erwähnten Männern stand, hat er allem Anschein nach dennoch bis 1815 nichts komponiert. Vielmehr widmete er sich damals ganz dem praktischen Unterrichte, indem er zunächst seine eigenen Kinder gründlich ausbildete. Aber zu seinen Schülern zählten auch manche, die wir später unter den hervorragendsten Komponisten antreffen. Für Unterrichtszwecke zugeschnitten sind dann auch drei Hefte „Präludien" die mehr praktische Anweisungen zur

[1]) In der Lobkowitzschen Bibliothek befinden sich „Canons zu vier Stimmen" von Förster ohne Vornahme, welche dem Josef Förster aus Prag zugehören. (Er ist der moderne Komponist).
[2]) Handschriftlich, Autograph., in der Hofbibliothek zu Wien; — Unregistriert
[3]) Je ein Exemplar in der Berliner Hofbibliothek und Wiener Gesellschaft der Musikfreunde.

Erlernung des Generalbasses sind, als künstlerische Compositionen; herausgegeben bei Marko Berra in Prag. [1]) Ausserdem besitzen wir aus dieser Periode bis 1815 noch ein Manuskript, [2]) welches eine Begleitung zum Hummelschen „Klavierseptett Op. 74“ enthält.

Zu bemerken ist, dass die Hummel'sche Besetzung: Klavier, Flöte, Oboe, Horn in F, Viola, Violoncello und Contrabass mit der von Förster identisch ist. Es sind zwei beinahe einander gleichende Begleitungen, untereinander geschrieben, so dass es den Anschein gewinnt, dass es sich um ein Original Hummels und eine von Försters Hand herrührende korrigierte Begleitung handelt. Zuweilen finden sich jedoch Abweichungen gegenüber dem Original. [3])

Hierbei scheint eine Mitarbeit Försters vorzuliegen; denn Hummel, der ja ausser bei Albrechtsberger und Salieri, nun vermutlich auch bei Förster Schüler war, verkehrte gerade damals (1813—1816) als Lehrer von Eleonore Förster oft im Hause Försters.

Das Jahr 1815 brachte eine gewaltige Umwälzung wie in dem politischen Leben (Schlacht bei Waterloo und besonders der Wiener Kongress,) so auch in den musikalischen Kreisen der österreichischen Kaiserstadt:

Fürst Lichnowsky starb damals. Rasumowsky, nun zum Fürsten erhoben, kehrte nach Russland zurück; wir hören auch nichts mehr von den übrigen Männern des Rasumowskyschen Salons, welche in Verkehr mit Förster gestanden hatten.

Nur zwischen Beethoven und Förster lockerten sich die alten Bande der Freundschaft nicht. Nach dem Tode Lichnowskys bezog Beethoven eine neue Wohnung im dritten Stockwerk eines Hauses in der Seilerstätte mit der doppelten Nummer 1055 u. 1056, welches damals dem Grafen Lamberti gehörte. In diesem Hause führte um den ersten Juni Häring den trefflichen englischen Pianisten und enthusiastischen Musiker Charles Neate bei

[1]) Alle drei Hefte, als Abschrift in der Hb. zu Wien und als Drucke in der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde. Nur erstes Heft in der Berliner Hbibl.

[2]) In der Wiener Hofbibl. unregistriert.

[3]) Das Original und das Gedruckte Ausgabe des Hummel'schen Septetts sind jedoch wieder identisch.

Beethoven ein, welcher nach einem fünfmonatlichen Unterricht bei Peter Winter in München nach Wien gekommen war, in der Hoffnung, von dem grossen Symphoniker weitere Belehrung zu empfangen. Er trug Beethoven sein Anliegen vor; derselbe erwiderte ihm im wesentlichen, er könne nicht Unterricht geben, aber wolle ihn seinem Lehrer Förster zuweisen und ihn bei ihm einführen. [1])

Das von Rasumowsky engagierte Quartett zwar verliess Wien nicht und gewann jetzt als sogenanntes Musterquartett „Schuppanzig," trotzdem diese s selbst seit 1816 (11. Februar das Abschieds-Conzert) nach Russland gereist war und erst 1823 wiederkam, selbständige Bedeutung. [2]) Ausser den Unternehmungen des oben genannten Quartetts mit der Besetzung von Holz, Weiss, Linke und Böhm finden wir noch in den Jahren 1816—1821 vereinzelte Quartettproduktionen, bei denen Förster nie fehlen durfte.

Mit seinen Kindern, die mittlerweile herangewachsen waren, Eleonore und Joseph (der älteste Sohn Emanuel trat am 1. März 1815 ins Heer ein und widmete sich der militärischen Laufbahn, [3]) veranstaltete er jetzt zur Unterhaltung grösserer Kreise Konzerte. Von 1816 an bringen die Wiener Blätter, wie auch die Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung oft den Namen Förster.

Dabei tat sich der junge Sohn Joseph als vortrefflicher Klavierspieler und Cellist hervor. [4])

Doch gewann von den Kindern Försters nur die Tochter Eleonore besondere Bedeutung als hervorragende Klavierspielerin und auch Komponistin.

Schon Anfang des Jahres 1817 (8. Januar) gab Eleonore im K. K. kleinen Redoutensaal ein Conzert. [5])

Am 20. folgenden Monats eröffneten dann Vater und Tochter einen Cyklus von 6 Conzerten, deren wöchentlich je eines im Hotel zum Römischen Kaiser um die Mittagsstunde stattfand

[1]) Vgl. darüber Thaver-Deiters-Riemann „L. v. Beethovens Leben" 3 Bd., S. 505, Leipzig, 1911 (2. Aufl.)
[2]) Vgl. Hanslick E. „Geschichte des Concertwesens in Wien" S. 204, Wien 1869.
[3]) Nach d. Haupt-Grundbuchsblatt d. K. K. Reichs Kriegsministeriums in Wien.
[4]) Vgl. Allg. Musikal. Zeitung v. 8. Dez. 1916, Leipzig.
[5]) Vgl. Allg. Musikal. Zeitung 19. Jahrg., v. 28. Januar 1817, Leipzig.

Jedesmal wurden zwei von Förster noch ungestochenen Quartetten vorgetragen. [1])

Wie gut Förster alle Streichinstrumente beherrschte, zeigte er im Jahre 1818. Während er früher Viola und Geige spielte, wirkte er jetzt in verschiedenen Konzerten als Kontrabassist mit. [2])

Dieses Jahr (1818) brachte Förster [3]) noch einen von Beethoven empfohlenen Schüler Cipriani Potter, [4]) welcher in jener Zeit nach Wien kam, um von Beethoven Unterricht in der Komposition zu nehmen.

Nachdem Beethoven eine seiner Ouverturen durchgesehen hatte, riet er ihm, einen Lehrer zu nehmen, er selbst gebe keinen Unterricht, wolle aber alle seine Sachen durchsehen. Potter wurde auf Beethovens Empfehlung Schüler Försters, bei welchem er solange studierte, bis ihm sein Lehrer sagte, er habe nun genug studiert und brauche sich jetzt nur noch praktisch in der Komposition zu üben. Als Potter dies Beethoven erzählte, erwiderte dieser, man könne nie aufhören zu studieren, er (Beethoven) habe nicht genug studiert; „sagen Sie dem Förster, dass er ein alter Schmeichler ist". Potter erzählte es Förster, welcher dazu lachte[5]).

Das folgende Jahr 1819 bringt dem vergangenen gegenüber keine Abwechslung. Auch 1819 gaben Förster und seine Tochter öfters Konzerte und wenn es irgendwo eine berühmte musikalische Veranstaltung zu Gunsten wohltätiger Zwecke gab, so wurden Vater und Tochter stets zur Mitwirkung eingeladen [6]).

In diesem Jahre (1819) starb am 30. Juni der Musikhistoriker E. L. Gerber, der seine riesige Sammlung musiktheoretischer Werke nebst vielen Bildnissen von Tonkünstlern, der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde vermacht hatte [7]). Nun befindet sich im Besitze der „Gesellschaft der Musikfreunde" auch das

[1]) Vgl. „Allg. Musikzeitung mit besonderer Rücksicht auf die österreich. Kaiserstadt 1. Jahrgang Nr. 9, S. 69., Wien, 1817."
[2]) Allg. Musikal. Zeitung, 2. Jahrg. v. 21. März, S. 102, Wien, 1818."
[3]) Er wohnte damals im „Kienmarkt Nr. 459" nicht Herrengasse, wie K. Weigl sagt, sondern in einem alten Haus an der Ecke d. heutigen „Judengasse 11" und „Salzgasse 8" im 1. Bezirk.
[4]) Ein englischer Beethoven-Verehrer, dessen Mitteilungen an Thayer vieles zu Tage gefördert haben. Vgl. „Deutsche Warte Bd. 1, S. 11., 1871."
[5]) Nach Tayers Angabe „L. v. Beethoven" 4. Bd., S. 54–56, Leipzig, 1907 (2. Aufl.)
[6]) Vgl. Allg. Musikal. Zeitung, 3. Jahrg. v. 31. März u. 2. Jan. Wien, 1819; auch S. 315.
[7]) Allg. Musik. Zeitung 3. Jahrg. vom 5. Mai. S. 292, Wien.

Bild Försters, (dessen Abdruck sich eingangs meiner vollständigen Schrift befindet) und zwar ist es nach der Angabe des Archivars der „G. d. Musikfreunde", Dr. Eusibius Mandycewski in den Jahren 1819—20 in die Sammlung gekommen. Folglich ist es sehr wahrscheinlich, dass dieses Bild Försters aus der erwähnten Sammlung Gerbers stammt.

Im Jahre darauf, 1820, sollte Förster unter seinen Schülern auch Anton Hackl sehen[1]); ferner gehörte zu Försters Schülern Georg Helmetsberger, auf welchen eine im Besitze der Gesellschaft der Musikfreunde zu Wien befindliche Quittung lautet:

„Quittung über 80 Gulden W. W., welche mir für zwanzig dem H. Helmetsberger vom 20. Juni bis 8. August l. J. gegebene Lektionen in der Composition baar sind bezahlt worden".

Wien, 8. August 1820[2]).

Nach der Leipziger Zeitung v. 19. 6. desselben Jahres verheiratete sich die zweite Tochter Försters mit einem berühmten Violinspieler namens Rovelli in Wien.

Um seinen Schülern eine Erleichterung zu bieten, verfasste Förster trotz seines hohen Alters (er war jetzt 72 Jahre alt), drei Hefte praktische Beispiele im Anschluss an seine Generalbasslehre, die er bei Artaria und Comp. in Wien herausgab[3]). Zu demselben Zwecke liess Förster im nächsten Jahre 1821 als Fortsetzung dieser praktischen Beispiele zu seiner Anleitung zum Generalbass bei Artaria und Comp. in Wien erscheinen: 30 Fughetten, 30 Präludien und 4 Fugen für Orgel oder Klavier[4]).

Eleonore Förster verabschiedete sich in diesem Jahr (1821) von ihrer Vaterstadt als Klavierspielerin und liess sich nur noch dreimal in Konzerten hören[5]). Im nächsten Jahre 1822 vermählte sich Eleonore Förster mit Graf Giuseppe Contin, mit dem sie dann für immer in Venedig ihren Wohnsitz nahm, um im dortigen Musikleben unter den venezianischen Patriziern eine nicht minder grosse Rolle als in Wien zu spielen.

[1]) Darüber August Schmidt „Wiener Musikzeitung v. 11. Okt. Nr. 122, 1842."
[2]) Hierüber danke ich dem Herrn Dr. E. Mandycewski (Archivar d. G. d. Musikfr.) Die Quittung ist dort bewahrt.
[3]) Ein Exemplar in der Hofbibl. zu München, zwei in der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde.
[4]) Alle drei befinden sich als Drucke in der Gesellschaft der Mfr. i. Wien.
[5]) Vgl. „Allg. Musikzeitung 5. Jahrg. v. 28. Febr., S. 134, Wien 1821; Wiener Zeitschr. für Literatur, Theater und Mode vom 21. April, S. 416, 1821; Allg. Musikzeitung 5. Jahrg. v. 19. Mai, S. 319, 1821, Wien."

Der Vater führte jetzt mit seinen beiden Kindern Joseph und Konstanze ein Leben stiller Zurückgezogenheit. Er schrieb in diesem Jahre nur eine Fuge für Klavier, die erst nach seinem Tode bei Pietro Meschetti zu Wien im Drucke erschien[1]).

Mit umso grösserem Eifer widmete sich Förster noch in seinen alten Tagen seinen Schülern und führte auch den jährlichen Kursus im Generalbass bis zu seinem Todesjahre weiter.

So findet sich am 22. Februar 1823 in der Wiener Allg. Musikzeitung eine diesbezügliche Anzeige Försters[2]).

Den darin angekündigten Kursus führte Förster bis in den August hinein durch. Da befiel ihn jedoch ein tückisches Leiden, von dem er nicht mehr genesen sollte.

Aber noch auf dem Krankenlager erlosch seine unermüdliche Schaffenskraft nicht. So schuf er während seiner Krankheit seine letzte Komposition[3]), eine Bearbeitung des Walzerthemas[4]), welches Diabelli vielen Tonkünstlern zur Behandlung vorgelegt hatte[5]). Försters leidender Zustand verschlimmerte sich immer mehr und als er sein Ende fühlte, gab er seinem Schüler Anton Hackl auf dem Sterbebette, gleichsam als Testament, die Worte mit auf den Lebensweg: „Hackl, nicht immer in A bleiben[6])". Da raffte ihn am 12. November 1823 der Tod dahin, infolge einer Lungenlähmung die zu seinem Leiden hinzugetreten war[7]).

Das Haus in dem Förster starb, war seine Wohnung am Kienmarkt No. 459, nicht weit von dem Stefansdom entfernt, in dessen Kirchhof Förster am 14. November nach katholischem Ritus beerdigt wurde.

Ein Ehrengrab, wie es anderen berühmten Komponisten, Künstlern und Gelehrten zuteil wurde, blieb ihm versagt.

[1]) Das Original liegt in der Wiener Hbibl.; als Druck je ein Exemplar in der Wiener Hb. und in der Gesellschaft der Musikfreunde zu Wien.
[2]) Allg. Musikzeitung v. 22. Febr. 7. Jahrg. S. 127, sowie vom 26. Februar 1823, Wien.
[3]) Ein Manuskript Försters liegt in d. Hb. zu Wien; in der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde befindet sich ein Druckexemplar.
[4]) Darüber Frimmel Th. „Beethovens Jahrbuch I. Bd. S. 28, Leipzig-München, 1908."
[5]) Vgl. Österr. „Rundschau, 3. Bd., S. 438", „sowie G. Grove" A Dictionary of Music and Musicians, London, 4. Bd., S. 807, 1889.
[6]) Vgl. A. Schmidt „Allg. Wiener Zeitung" vom 2. Okt. 1842, No. 122.
[7]) Nach dem Sterbeprotokoll i. d. Archiv der St. Pauls Kirche; T. 2 No. 155, 1823, Wien.

Als die sterbliche Hülle dieses grossen Geistes der Erde übergeben war, lebte die Witwe Eleonore Förster mit ihren beiden Kindern Josef und Konstanze von der Pension, welche die früher erwähnte Tonkünstler-Societät den Hinterbliebenen ihrer Mitglieder zu zahlen pflegte. Ausserdem flossen ihr reichliche Mittel von ihren Kindern und Verwandten zu, da Förster selbst kein Vermögen, freilich auch keine Schulden hinterlassen hatte. Eleonore Förster überlebte ihren Gatten noch 28 Jahre; sie starb erst 1852 (10. Mai) in Wien.[1])

Konstanze nahm bald nach des Vaters Tode den Schleier und zog sich in die Einsamkeit des Klosters zurück[2]).

Micheline verheiratete sich schon bei Lebzeiten ihres Vaters mit Rovelli, einem guten Violinisten, der später in Bergamo eine Stelle annahm; er starb am 8. Sept. 1838[3]).

Josef lebte mit seiner Mutter bis zu ihrem Tode zusammen. Er genoss in Wien das Renommé eines guten Cellisten.

Emanuel hatte bei seinem Vater und bei Beethoven die erste Ausbildung in der Musik erhalten. Aber er hatte 1815 die Musik aufgegeben und wurde Offizier, bis er am 21. Januar 1827 ohne Beibehalt des Offizierscharakters den Dienst quittierte[4]). Dann nahm er in Triest eine Stellung als Kassenbeamter an. Hier lernte ihn Thayer kennen, der uns viele Nachrichten über seinen Vater mitgeteilt hat. In sehr hohem Alter ist Emanuel Förster gestorben, wenn uns auch das Todesjahr nicht genau bekannt ist[5]).

Alle diese vier Kinder Försters haben keine Nachkommen hinterlassen.

Eleonore Förster sollte es vorbehalten sein, den Stamm Förster weiterzuführen, wie sie auch allein unter den Kindern Försters durch ihr Talent besonders hervorragte. Ungefähr im Jahre 1816 erschien im Hause ihres Vaters der Graf Franzesko Kontin von Castel Seprio, der in Wien Hofsekretär war,

[1]) Nach dem Pensionsbuch No. 121 der Tonkünstler-Societät sowie C. F. Pohl: Denkschrift der Tonkünstler-Societät „Haydn", S. 134, Wien, 1871.
[2]) Persönliche Mitteilungen der Verwandten.
[3]) Darüber vgl. Schladebach „Universallexikon der Tonkunst, 3. Bd., S. 392, 1861, Offenbach".
[4]) Nach dem Hauptgrundbuchsblatt des K. K. Reichs-Kriegs Ministeriums in Wien, No. 9629 v. 1902.
[5]) Nach der persönlichen Mitteilung der Verwandten.

und nachmals K. K. Hofrat wurde, um sich in der Musik weiter auszubilden. Dabei lernte der Graf die hochtalentierte Tochter seines Lehrers kennen, und bald hatte sich zwischen dem Grafen und Eleonore Förster glühende Liebe entsponnen. Lange Zeit hindurch blieb das Liebesverhältnis dem Vater Emanuel Alois verborgen, bis er schliesslich 1821 durch das Gerede der Leute darauf aufmerksam wurde. Daraufhin interpellierte Förster den Grafen der gerade nach Venedig gereist war, in einem Briefe[1]). Der Graf entgegnete ernste Absichten zu haben, wie uns ein zweiter Brief[1]) Försters an den Grafen bekundet, in dem der Vater seine Freude darüber äussert, dass der Graf sich mit seiner Tochter vermählen wolle.

Am 22. Mai 1822 erfolgte dann in Wien die Vermählung durch welche die Bürgerfamilie Förster in Verwandtschaft mit dem hocharistokratischen Geschlechte der Contini kam, das in der Geschichte Italiens schon Jahrhunderte hindurch eine grosse Rolle gespielt hatte[2]).

Die Kinder nun, die aus der Ehe des Grafen und der Eleonore Förster hervorgingen, (es waren ihrer acht) waren alle ausgezeichnete Musiker. Das Talent Försters aber, das vom Vater auf die Tochter Eleonore übergegangen war, verkörperte sich vollends in Elenorens ältestem Sohne, dem Giovanni Battista Contin, wie ja sehr oft die Menschen sich in ihren Enkelkindern wiederholen.

Thomas Koschat konnte sich einst bei einer persönlichen Unterhaltung mit ihm, nicht genug tun in der Bewunderung für die feine künstlerische Art, in der Graf Contin vor allem, die Werke Mozarts und Beethovens auf dem Klavier wiederzugeben wusste[3]). 1900 heiratete Graf Contin in Californien (ungefähr 78 Jahre alt), die Witwe seines Freundes Wymetal, nachdem er bisher infolge einer unglücklichen Jugendliebe unverheiratet ge-

[1]) Gefunden i. Hause der jetzigen Gräfin Kontin in Wiesbaden. Vgl. auch Zeitschrift d. I. M. Gesellschaft „Fr. Ludwig" 10. Jahrg., S. 353, Leipzig, 1908—1909.

[2]) Nach d. „Calendario D'oro, anno 19., Romma, S. 139. 1907" und Codice: di Rafaele Fugnani, esistente nella Biblioteca Ambrosiana di Milano, Sign. F. 176. P. e.

[3]) Darüber vgl. „Illustr. Staatszeitung des Westens v. 27. Febr. 1898, Chicago", dann „Deutsche Musikzeitung v. 29. Mai 1880, Chicago" und Rivista Illusicale Hahana, anno 18. v. 30., 1910, S. 13, Torino-Milano-Roma".

wesen war. Kurz nach seiner Vermählung kehrte Graf Contin nach Venedig zurück und feierte seine Rückkehr mit einem eigenen Konzert. Sein glänzendes Spiel hatte auch die Aufmerksamkeit des Patriarchen von Venedig, des späteren Papstes Pius X. erregt, und dieser ersuchte ihn um Veranstaltung eines Konzertes zu einem wohltätigen Zwecke.

Am 6. März 1907 starb Graf Contin in Venedig, an Lungenentzündung, nach 15tägiger Krankheit und mit ihm ist die Familie Förster, sowie die Familie Contin (seine Gemahlin, Gräfin Rosalie Contin, gehörte ja als verwitwete Wymetal keiner der beiden Familien an) völlig ausgestorben.

Förster war nach seinem Tode in völlige Vergessenheit geraten. Erst später taucht sein Name vereinzelt in der Musikliteratur, wie in dem Anzeiger der Verleger auf, bis schliesslich 1906 Karl Weigl[1]) eine ausgedehnte, wenn auch unvollständige Abhandlung über Förster veröffentlichte. Abgesehen von diesen zerstreuten Notizen lebte das Andenken Försters nur im Kreise seiner Familie und seiner Schüler fort. Seine Werke lagen meistens vergilbt und verstaubt in dem Palast des Grafen Castell Seprio Contin zu Venedig, weit entfernt von seinem Vaterlande.

Als nach Contins Tode seine Gattin und seine Schwägerin Madalena Paoluzzi in Padua sich in des Grafen Besitz teilten, kam ein Teil der Schriften Em. Alois Försters, die ja in des Grafen Hände gewesen waren, nach Padua. Den grössten Teil von Försters Werken jedoch brachte die Witwe Contin nach Wien, wo sie vieles an die Hofbibliothek dort verkaufte. So ruhen denn heute manche musikalische Erzeugnisse Försters in Wien, wärend der Rest sich im Besitze der Witwe Contin in Wiesbaden befindet, nämlich verschiedene Blätter und Skizzen, sowie ein Bild Försters, und die früher erwähnte Geige Mozarts.

So wurde sein Erbe verstreut und vernachlässigt, und niemand dachte mehr an diesen Meister, dessen Spuren so sehr verwischt waren. Ihn dieser Vergessenheit zu entreissen, war der Zweck dieser Abhandlung.

[1]) In d. Sammelb. d. J. M. 6. Jahrg. 1904—1905, Leipzig: „E. A. Förster".

III. Kapitel.

Werke für Streichinstrumente.

Förster hat im Ganzen 48 Streichquartette und dazu ausser einem unvollständigen, drei Streichquintette geschrieben, unter denen sich folgende sechs Gruppen unterscheiden können:[1])

I. Opus 7- sechs Quartette aus dem Jahre 1793.
II. Opus 16- sechs Quartette aus dem Jahre 1798.
III. Opus 21- sechs Quartette aus dem Jahre 1800.[2])
IV. Opuszahl fehlt- 12 Quartette aus dem Jahre 1801.
V. Ohne Opuszahl- 18 Quartette aus dem Jahre 1805, und
VI. Vier Streichquintette aus den Jahren:[3])
1802- Opus 19.
1802- Opus 20.
1803- Ohne Opuszahl, und
1804- Opus 26.

Gruppe I. Op. 7 von 1793.

Opus, VII, No. I in A-Dur:

Dies Quartett ist voller Grazie, die sogar an Mozart gemahnt, dessen Einfluss sich auch in häufigen Kadenzen und Trugschlüssen deutlich zeigt. (z. B. im I. Satz Takt 35—40).

Das Hauptthema des ersten Satzes $^6/_8$ in A-Dur, Allegro vivace) schliesst mit Ganzschluss. Die Ueberleitung welche aus dem Hauptthema gebildet ist, wendet sich nach E-Dur; hier erscheint das Gegenthema, welches in seiner Schlusswendung an das Hauptthema erinnert. Dem von der Bratsche zuerst vorgetragenen Gegenthema, schliessen sich mehrere Kodalsätze an, deren erster in F-Dur Takt 38 nach mozartischer Art durch die neapolitanische sexte (von e-moll) erreicht wird. Die Exposition schliesst regelmässig auf der Dominante mit einer Erinnerung an das Seiten-

[1]) Nach der chronologischen Ordnung.
[2]) Obwohl diese sechs Quartette erst 1803 herausgegeben wurden, sind sie doch wahrscheinlich schon vor der vierten Gruppe komponiert, da sie schwächer als die letzten sind. (Siehe Näheres die Analyse).
[3]) Um die Entwickiung der Quartette besser im Auge zu behalten, nehmen wir als sechste Gruppe die Quintette an, von denen drei ediert sind und das übrive unvollständig im Original geblieben ist.

thema. Dieses bildet auch das Material für den ersten Teil der Durchführung. Eine lebhafte Ueberleitung, in welcher Cello und Primgeige abwechselnd die Führung übernehmen, bringt uns zur Unterdominante (Takt 97); nachdem in dieser Tonart das Seitenthema erschienen ist, führt uns eine weitere Ueberleitung, die das obige Ueberleitungsmotiv wieder verwendet über den Dominantseptaccord von A-Dur in die Reprise zum Hauptthema (T. 117). Diese verweilt jedoch nicht lange in der Haupttonart, sondern wendet sich bald zur Unterdominante; von dieser wird nun das Seitenthema (in der Haupttonart) ebenso erreicht, wie in der Exposition, das Seitenthema auf der Dominante. Auch der übrige Teil der Reprise wiederholt sich genau in entsprechender Transposition. Eine Koda fehlt.

Der zweite Satz (allegretto in D-Dur $^2/_4$) erinnert uns in seiner Einfachheit an gewisse Haydnische Themen. Die Form ist die Liedform. Das von der Primgeige vorgetragene Hauptthema wird vom Cello wiederholt; auch einen anschliessenden Kodalsatz der Primgeige bringt das Cello wieder. Nach einer Wendung zur Dominante setzt in dieser das zweite Thema in der I. Geige ein, wiederholt von der Bratsche. Es folgt eine Rückleitung in die Haupttonart (T. 68). Das variierte Hauptthema und der erste Kodalsatz werden entsprechend von der Primgeige mit Wiederholung durch das Cello gebracht. Eine kleine Koda schliesst sich an, welche aus einer Engführung des Schlusstaktes des Hauptthemas gebildet wird.

Das Menuett, ein frischer Satz (III), ist ebenso wie das Trio in einfacher Liedform gebaut.

Der vierte Satz ist in Sonatenform gehalten; das Hauptthema wird vom Cello vorgetragen, dessen Tenorlage von Förster in seinen ersten Quartetten ziemlich reichlich ausgenützt wird. Wir dürfen nicht vergessen, dass diese erste Quartettgruppe dem König von Preussen, Friedrich Wilhelm III., gewidmet ist, welcher ein leidenschaftlicher Cellospieler war.[1]) Die Exposition ist regelmässig gebaut. Das Cellothema dieses Finales erinnert sehr an das Hauptthema des Rondos von Beethovens Streichtrio op. 9

[1]) Beethoven hat ihm seine beiden ersten Cello-Sonaten op. 5 gewidmet. Auch Mozart hat ihm drei seiner Streichquartette (D-Dur aus 1889, B-Dur aus 1790 und F-Dur aus 1790) gewidmet. Vergl. Köchel S. 532 Leipz., 1905.

Nr. 2; dieses Trio (componiert um 1796—97) steht jedoch im allgemeinen bedeutend höher als Försters Arbeit.[1]) Ganz von Beethovenschen Geist durchdrungen ist sowohl die Durchführung, welche das erste Ueberleitungsthema mit einem Motiv des Schlusssatzes verwertet, als auch der Rückgang zur Reprise. Man beachte nur die Synkopen und sforzandi bei T. 70; dann die Modulation von T. 76 und 77; auch den Rückgang auf dem Orgelpunkt (Figurirung im Cello). Eine im Hauptthema (T. 5) vorkommende Figur findet sich wörtlich im I. Takt des Finales von der sog. Jenaer Symphonie Beethovens. In der Reprise fehlt das in der Durchführung zu sehr ausgenützte I. Ueberleitungsthema. (Beethoven macht dies ebenso in seinem Septett)! Eine anschliessende Koda erinnert an den Anfang der Durchführung. Förster schreibt wie im ersten Satze auch im letzten Satz eine Wiederholung der Exposition und auch des zweiten Teiles bis zur Koda vor. Schon in diesem ersten Quartett zeigt sich das bei Förster gewöhnlich durchgebildete Prinzip der Verwandtschaft der einzelnen Sätze, in dem eine kleine Wendung. (Satz I. T. 7 und andere, II. T. 20., III. T. 3, IV. T. 16) in ihnen allen wiederkehrt. Dazu kommt natürlich noch ihre tonale Verwandtschaft, die ja allgemein gebräuchlich war.

Opus VII, Nr. 2 in F-Dur.

Dieses Quartett ist in allen Sätzen gleichmässig gut gearbeitet und kann sich neben Mozart oder dem jungen Haydn wohl behaupten.

Der erste Satz ist regelmässig gebaut. Auf ein reizendes, kanonsch verwertetes Hauptthema führt eine das Hauptthema verarbeitende Ueberleitung zum Seitensatz. Auch dieser (in C-Dur) zeigt in seiner Schlusswendung Verwandtschaft mit dem Hauptthema. Der folgende Kodalabschnitt verwendet wieder in ausdrücklicher Weise das Kopfmotiv; auch das Schlussthema ist aus dem Haupt- und Seitenthema gearbeitet. Die Durchführung, welche das Hauptmotiv in moll bringt und hiezu einen ganz neuen Kontrapunkt in Triolen, ist echt streichquartettmässig gehalten; sie hat Aehnlichkeit mit der des ersten Satzes von Mozarts Es-Durquartett. Nach 10 Takten bleibt vom Hauptthema nur noch die Schlusswendung übrig, während der Kontrapunkt unentwegt weiter

[1]) Vgl. Thayer „Beethovens Byographie" Bd. II., S. 82, (2. Auflage).

verarbeitet wird. Die Reprise ist korrekt; eine kleine Koda ist natürlich aus dem Kopfmotiv entwickelt. Der Satz ist äusserst humorvoll und launig gehalten und schliesst sehr feinsinnig. Interessant sind manche Trugschlüsse.

Der zweite Satz (C-Dur, $^6/_8$, Andantino) ist in Liedform gesetzt mit einem Minore (C-Moll) als Zwischenteil. Die Arbeit ist auch bereits hier meisterhaft. Das pochende Hauptthema dieses Satzes ist wohl mit dem Anfang des Hauptthemas des ersten Satzes verwandt und erinnert an Beethovens Fantasie Op. 77. Eine wiederkehrende Wendung (Takt 7 und folg.) weist auf das Hauptthema des dritten Satzes (Menuett) hin.

Dieses selbst ist flott und gut gearbeitet; das Thema geht durch alle Stimmen. Das Trio in B-dur ist sehr anmutig.

Der vierte Satz zeigt Rondoform; die T. 53, 54 und 55 erinnern etwas an das Thema des letzen Satzes der Waldstein Sonate. Wir bemerken wieder verschiedene Wendungen, welche an die früheren Sätze anklingen. Sehr hübsch ist in diesem Finale die Episode in B-Moll mit ihrer enharmonischen Umdeutung. Solche Modulation, wie sie hier zutage tritt, (T. 100—105) ist bei Förster sehr beliebt und zeigt sich in vielen seiner Arbeiten. Ganz reizend und ungemein frisch ist auch der Schluss (T. 188 ff.). Die in diesen Quartetten — auch bei Mozart und Haydn — vorkommende, sogenannte Oktavierung verwendet Beethoven vor allem in den späteren Quartetten sehr wirkungsvoll. Daneben finden wir auch das Fortschreiten der beiden Oberstimmen in Terzen, wobei die Bratsche in der unteren Oktave, bzw. Sexte mitgeht, in seinem Streichquintett op. 29, besonders im I. Satz.

Opus VII, No 3 in D-Dur.

Der erste Satz dieses Quartettes ist leicht und flüssig in Sonatenform geschrieben, die ganz regelmässig gebaut ist. Das Hauptthema wird zuerst von der Bratsche vorgetragen, wie sich überhaupt die vier Instrumente ziemlich gleichmässig an der Melodieführung beteiligen. Das Codalthema der Exposition (Takt 75) zeigt eine Verwandtschaft mit dem mehrfach von Förster verwendeten Thema in As-Dur aus dem Rondo von Beethovens „Pathétique“. Die Durchführung verwendet am Anfang nicht das Schlussmotiv (wie es bei Mozart häufig geschieht),

sondern gleich das Seitenthema. Die Reprise ist unverändert; eine Koda fehlt. Wir treffen hier auch Tremolo-Figuren an, wie sie Beethoven der ersten Fassung des Streichquartettes Op. 18 No. 1 entfernte.

Der zweite Satz ist in einfacher Liedform gehalten. Das Thema selbst ist zweiteilig; der Anfang des Themas erinnert an den Anfang des langsamen Satzes des zweiten Quartetts dieser Gruppe und auch an eine Wendung im ersten Satze (T. 16) desselben Werkes. Der Mittelteil besteht in der Durchführung eines kurzen neuen Motivs zwischen Primgeige und Cello, unter Verwendung von Tremolo.

Das Menuett erinnert an Haydn; wieder beteiligen sich sämtliche Stimmen an der Melodieführung. Ein pochendes Motiv (T. 9) in der Bratsche, welches auch späterhin kurz in der zweiten Geige erscheint, erinnert an den Anfang des Hauptthemas des zweiten Satzes. Dasselbe taucht auch in dem folgenden Trio kurz auf. (T. 22—23).

Der Schlusssatz bietet uns hauptsächlich drei Überraschungen, nämlich: 1. seine Bezeichnung als Scherzo; 2. das Tempo Allegretto für einen Schlusssatz (während das vorhergegangene Menuett ein Allegro war), und 3. in der Form: Es sind Variationen (Doubles). Und wie diese Eigenheiten uns an Haydn erinnern, tut es auch das Eingehen auf technische Besonderheiten der Instrumente, z. B. in der Pizzicatobegleitung des Themas, der Anwendung von Doppelgriffen in der vierten (Minore-) und das Arpeggios in der V. Variation.

Mozart verwendet derartige Effekte äusserst selten im Gegensatz zu Haydn, während Beethoven einen ausgedehnteren Gebrauch davon nur im ersten Satze seines Harfenquartettes op. 74 macht, für dessen Bratschensolo in den Variationen wir hier das Vorbild vor uns haben. Die in der Coda-Wiederholung des Themas auftretende Oktavierung, kommt auch bei Mozart, Haydn und Beethoven vor und ist ein Überbleibsel der Mannheimer Schule. In den Variationen ist jedes Instrument solistisch bedacht.

Opus VII, No. 4 in B-Dur.

Das vierte Quartett der Gruppe, ein überaus köstliches Stück, ist ganz von sonnigem Humor erfüllt, ohne jedoch deswegen im Adagio auf den Ernst zu verzichten, während es thematisch an

Haydn erinnert, nähert es sich satztechnisch durch seine reichlichen Kadenzen mehr Mozarts Art.

Der erste Satz (Allegro vivace) verwendet in der Durchführung die uns bei Förster wohlbekannte enharmonische Modulation in dem sie von F-Dur über Ges-Dur (Fis-dur notiert) nach b-moll moduliert, dessen Dominante zur Reprise zurückführt. Die Reprise in B-dur wird nach Mozartischer und Haydnischer Art durch b-moll vorbereitet. (Auch Beethoven verwendet dieses Kunstmittel häufig in seinen Quartetten). Das Gegenthema erscheint in der Reprise nicht mehr, da es in der Durchführung reichlich verwendet wird. (Im vierten Satz des ersten Quartetts dieser Gruppe finden wir einen ähnlichen Fall). Eine ausgedehntere Koda fehlt. Die Stimmen sind ziemlich gleichmässig beteiligt; auch das Cello hat eine schöne Kantilene.

Der Anfang des II. Satzes ist (Adagio) aus der Mordentfigur des Gegenthemas im ersten Satze entwickelt, wo diese Verzierung besonders in der Durchführung häufig verwendet wurde. Die Schlussphrase beim Halbschluss im vierten Takt des Adagiothemas kommt genau im zweiten Satze (Adagio) von Beethovens Sextett op. 71 (componiert 1796—97) vor. Der Satz ist in erweiterter Liedform gebaut, sämtliche Instrumente sind stellenweise sehr brillant behandelt. Merkwürdig ist der öftere Vorzeichenwechsel im Mittelteil: H-dur statt Ces-dur (T. 43) und h-moll als e-moll phrygisch geschrieben (T. 49). Der Satz schliesst mit einer sehr feinen Koda (Orgelpunkt auf der Tonika), welche Anklänge an das Thema des Mittelteiles (Modulationsteiles) und in den letzten Takten der Primgeige auch eine Erinnerung des Hauptthemas vom I. Satze bringt. Zu bemerken ist noch die Vorschrift „sotto voce", die wir hier zum erstenmal bei Förster treffen.

Das folgende Menuett Allegretto behandelt die Bratsche im Mittelteile ziemlich solistisch und in der Reprise auch das Cello. Bemerkenswert ist die viertaktige Schlusswiederholung. Das Trio ist aus dem Thema des Menuetts gebildet, wobei die Primgeige zuerst eine Art Umkehrung des ersten Kontrapunktes des Cello im Menuett bringt. Doch wird dieser Teil schwächer wirken als das Menuett, da er nicht nur das Thema, sondern auch den Rhytmus desselben beibehält.

Das Tempo des vierten Satzes ist wieder, ähnlich dem Finale des III. Quartettes poco allegretto. Da das vorangehende Menuett aber nicht Allegro, sondern ebenfalls Allegretto ist, besteht die Gefahr einer gewissen Ermüdung. Der Kopf des Hauptthemas hat Verwandtschaft mit dem Motiv des vorhergehenden Menuetts. Der Satz ist in Rondoform gehalten und ist überaus flüssig gestaltet; am Schluss steht eine kleine Koda.

Opus VII. No. 5 in G-dur.

Der erste Satz ohne (Tempo-Vorschrift) ist ganz regelmässig gebaut. Im Charakter nähert er sich dem Haydnschen Stil. Frappierend ist die Wendung von e-moll nach G-moll (T. 53—55). Das sehr hübsche zweite Thema ist von Mozarts Art beeinflusst. Die Durchführung mit ihrem, an Beethoven erinnernden Charakter ist aus der Schlussgruppe gewonnen und bringt im zweiten Teile das Hauptthema in g-moll. Kurz vor der Reprise (T. 130) erscheint eine Wendung aus dem Gegenthema. Die Reprise ist notengetreu; eine kleine Koda ist angehängt. Der Satz zeichnet sich durch vielfache Sequenzierung aus.

Der zweite Satz Adagio in C-dur ist von grosser Schönheit und vorzüglicher Klangwirkung; er ist in Sonatenform gehalten, natürlich ohne Wiederholung. Die Durchführung, welche T. 37 beginnt, bringt das Hauptthema zuerst in g-moll in der II. Geige, dann in B-dur in der Bratsche, in Es-dur im Cello. In der Reprise (T. 61) wird das Hauptthema gebracht, wie es in der Exposition zum zweitenmal erscheint; daran schliesst sich unmittelbar das Seitenthema in der Haupttonart; auch der Schlusssatz wiederholt sich rythmisch umgestaltet. Fast der ganze Satz wird durchzogen von einem eigentümlichen Begleitmotiv in Sechzehnteln, das auch bei Mozart vorkommt (Dissonanzen Quartett in C-dur). Der Satz erinnert an manche Adagios in Beethovens op. 18.

Das Menuett ist ziemlich bedeutend. Das Thema klingt an eine Stelle im ersten Trio des III. Menuetts (VII. Satz) von Mozarts Haffnerserenade an. Der Mittelteil des Menuetts weist manche Härten auf, die jedoch durch die Sequenz gerechtfertigt werden. Der Abschnitt von Takt 9—15 bietet ein Beispiel für Verkürzung des viertaktigen Satzbaues. (Sieben anstatt acht Takte). Solche rythmische Unregelmässigkeiten (speziell auch

Drei-Taktperioden) kommen in Beethovens Werken aus dieser Zeit öfters vor; z. B. I. Symphonie (Menuett) und Op. 18. No. 1 (Scherzo). Nach der Wiederholung des Hauptthemas des Menuetts erscheint noch eine viertaktige Schlussbestätigung. Noch interessanter als das Menuett ist das Trio in C-dur, nicht nur durch seine Harmonik (T. 4. ff.), sondern auch im Satzbau. Nach dem Mittelteil steht nämlich zuerst eine siebentaktige Scheinwiederholung des Themas und dann setzt erst die wirkliche Wiederkehr des Triothemas ein; (diese geistvolle Art die Wiederkehr vorzubereiten, wurde besonders von Beethoven ausgebildet); an diese schliesst sich, ähnlich wie im Menuett, eine viertaktige Schlussbestätigung.

Der vierte Satz ist ein „Allegro scherzando", welches im Grossen und Ganzen Liedform (im Detail-Rondoform) aufweist. Der Zwischensatz sequenziert fortwährend, wodurch auch hier grosse Härten entstehen. Das ganze Finale ist eigentlich aus einem Thema gearbeitet; es hat eine ziemliche Ausdehnung, wobei zwischen $^{2}/_{4}$ und $^{6}/_{8}$ Takt abgewechselt wird.

Opus VII. No. 6. in Es-dur.

Der erste Satz dieses Quartetts ist in Sonatenform gehalten und regelmässig gebaut. Der zweite Teil des Hauptthemas wird mit Synkopenbegleitung als Schlussgruppe verwendet. Die Durchführung verarbeitet das Schlussmotiv in den Mittelstimmen, während die Primgeige zuerst eine dem Hauptthema verwandte Figur und dann einen Teil des Gegenthemas bringt. Der Charakter dieses Satzes ist vor allem in der Exposition etwas orchestral; (Viele Tremolos und reiche Doppelgriffe). In der folgenden Rückleitung wird eine der Exposition entnommene Triolenfigur modulierend in den drei Oberstimmen durchgeführt. Die Reihenfolge der Motive ist in der Reprise nicht genau eingehalten, während die der Hauptthemen und ebenso die Transposition korrekt ist. Es zeigt sich hier wie in anderen Quartetten Försters eine Umschreibungsmanier des Orgelpunktes im Cello, die auch Beethoven in seinen Streichquartetten gerne verwendet.

Der zweite Satz (Poco allegretto $^{3}/_{8}$, B-dur) zeigt einfache Liedform. Er ist zwar ausgedehnt, aber sehr klangschön geschrieben. Die im Cello öfter auftretenden thematischen Partien

in der kleinen Oktave erinnern an Beethoven; (Finale von op. 18. No. 6). Die Terzengänge in den Begleitstimmen gemahnen etwas an die Durchführung des ersten Satzes. Sämtliche Instrumente kommen ziemlich gleichmässig melodisch zu Wort. Übrigens hat auch Beethoven in seinem Streichtrio op. 3 als zweiten Satz ein Andante im $^3/_8$ Takt (ebenfalls B-dur).

Der dritte Satz (Moderato) ist ein frisches Menuett. Bemerkenswert ist die Gegenüberstellung der Primgeige zu den anderen Stimmen im Mittelteil, die imitierende Arbeit und die Engführungen der neugestalteten Reprise. In dem Mittelteil des Menuetts bearbeitet Förster eine Figur, welche dem dritten Takte des Hauptthemas entnommen und mit dem Hauptthema von Beethovens op. 14. No. 2, identisch ist. Im Trio (As-dur $^3/_4$) bewegt sich die erste Geige solistisch in Triolen. Interessant ist ferner die Vorschrift, dass das Menuett bei der Wiederholung „Tempo di Allegretto" (dem zweiten Satz entsprechend etwas langsamer) gespielt werden soll; dies ist nötig, um dem letzten Satze ein kontrastierendes Tempo geben zu können. (Umgekehrt verfährt Beethoven in seinem C-moll Quartett Op. 18. No. 4, in dem er das Menuett bei der Wiederholung rascher spielen lässt).

Der vierte Satz ist in Sonatenform ganz regelmässig gebaut. Die Durchführung verarbeitet den Rythmus des Hauptthemas. Die kleine Koda am Schluss erinnert an die Durchführung.

Im allgemeinen bedeuten die beiden letzten Quartette eine Steigerung gegen die vier ersten, sowohl hinsichtlich der Qualität, als der Klangwirkung. Auch das Cello wird thematischer behandelt. Haydn und Mozart sind als Vorbilder deutlich erkennbar[1].)

Gruppe II. Opus 16-1798.

Entsprechend dem Umstand, dass die zweite Gruppe volle 5—6 Jahre nach der ersten komponiert ist, tritt uns natürlich in ihr das Talent Försters in einem entwickelteren Stadium entgegen. Förster hat sich von der Art seiner ersten Quartette, die sich so stark von Haydn und Mozart beeinflusst zeigen, hier entfernt. Er wollte eben etwas Selbständiges schaffen; hier hat er uns sein innerstes Wesen geoffenbart:

[1]) Diese Gruppe, die 1793 erschien, ist nirgends rezensiert worden. Vergl. das I. K. dieser Abhandlung.

Opus 16. Nr. 1 in D-dur.

Schon der Unisono-Anfang des Quartettes weist uns auf den gleichen Effekt am Anfang von Beethovens, Op. 18. Nr. 1 hin. Der erste Satz, welcher entschiedene Fortschritte, im Quartettmässigen bekundet, ist in Sonatenform regelmässig gebaut. Die Ueberleitung in die Tonart des Gegenthemas erfolgt über die Wechseldominante in die Moll, statt in die erwartete Durtonart; es wird über E-dur anstatt A-Dur, a-moll erreicht. Die Durchführung bringt das Kopfmotiv des Hauptthemas und arbeitet besonders mit der Schlussklausel desselben. Der Rückgang zur Reprise (T. 127 sehr fein) erfolgt über den Orgelpunkt der Dominante; die vielfach auftretende Nachahmung errinnert in ihrer Art an diejenige, wie sie in Beethovens Jugendwerken häufig vorkommt; (Vgl. Klavier-Quintett op. 16). Die Reprise ist getreu; eine Koda fehlt. Die Sechszehntelfigur der Primgeige bei T. 70 der Exposition erinnert an den Anfang des ersten Satzes von Beethovens op. 18. Nr. 3. T. 17 ff.

Der zweite Satz ist ebenfalls in Sonatenform gehalten; die Schlussgruppe verwendet das Motiv der ersten Ueberleitung. Hier treten auch bereits die von Förster häufig verwendeten Folgen von Terzsextaccorden in den drei Oberstimmen auf. Die Durchführung verwendet gleich das Hauptthema, wie das auch bei Beethoven vorkommt. Bemerkenswert ist in diesem ganzen Quartett auch die Gegenüberstellung von Primgeige und den drei anderen Instrumenten. Am Beginne der Reprise verquickt er das Hauptthema mit dem Gegenthema zuerst in den beiden Geigen Takt 80; dann in Bratsche und Cello (T. 88); trotzdem bringt er die Reprise ganz genau.

Der dritte Satz ist ein sehr schön gearbeitetes Menuett. Im Gegensatz zu den zwei letzten Quartetten der vorigen Gruppe ist hier die Arbeit wieder mehr durchbrochen und damit durchsichtiger. Beethoven hat diese Art in seinen Quartetten zur höchsten Entwicklung gebracht.

Wir finden hier auch (T. 13) einen überraschenden Trugschluss zur Moll-Subdominantparalelle der Haupttonart, wie er auch im Scherzo von Beethovens zweiter Symphonie zu Beginn des zweiten Teiles vorkommt. Das Trio wie das Menuett machen von leichten Imitationen besonders im Satzbau reichlich Gebrauch.

Auch der letzte (IV.) Satz dieses Quartettes ist ganz regelmässig in Sonatenform gebaut. Der Anfang des Hauptthemas erinnert an den des ersten Satzes. Hier treffen wir auch jene Generalpausen, welche Haydn mit so vortrefflicher Wirkung in seinem Symphonien und Beethoven in seinen Streichquartetten verwendet hat. Förster verarbeitet hier in der Durchführung immer das Hauptthema, bis unmittelbar vor der Reprise das Seitenthema erscheint, woraus besonders eine Wendung in harmonisch und klanglich interessanter Weise durchgeführt wird. Zu bemerken ist noch, wie er das kleine Motivchen (T. 39) vergrössert verwendet. Auch dynamische Wirkungen sind hier in bemerkenswerter Art angebracht, wenn man bedenkt, dass diese bei Beethoven in seinen Quartetten eine so grosse Rolle spielen. [1]) Ebenso finden wir das Mittel verwendet, einen Dur-Einsatz durch vorherige Wendung nach Moll vorzubereiten, welches Beethoven und Mozart in ihren Quartetten verwenden.

Opus 16. Nr. 2. in B-Dur.

Dieses zweite Quartett ist nicht nur von grosser melodischer Schönheit, sondern zeichnet sich auch durch kühne Modulationen aus. Die Exposition ist regelmässig gebaut. Das emporgetriebene Violoncell hat ein Gegenstück in Beethovens Streichtrios, speziell in dem Allegretto alla Polacca der Serenade op. 8. Die Schlussgruppe hängt mit dem Seitenthema zusammen. Bemerkenswert ist, dass das Cello bis zum f^2 hinauf geht. Der Kodalsatz bei T. 85 bietet ein schönes Beispiel für dreitaktigen Rythmus, indem der vierte Takt zum ersten der nächsten Periode umgedeutet wird. Die Durchführung beginnt mit einer kleinen Einführung des Hauptthemas (kanonische Ansätze). Während der Kopf desselben weiter durchgeführt wird, erscheinen der ersten Ueberleitung entnommene Motive, welche sequenzierend zur Reprise zurückführen. Die Reprise ist korrekt, d. h. es erscheint sowohl das Hauptthema als auch die Schlussgruppe in der Haupttonart; bei T. 220 schliesst sich noch eine Koda an, welche sowohl das Hauptthema, wie auch die, aus der Durchführung bekannten Ueberleitungsmotive verwendet. Entschieden auf die Romantiker weist die schöne Mollstelle bei T. 174 hin, wenn auch diese Art, die

[1]) In dieser Art der Nuancierung, und zwar nur hierin, dürfte Förster von den Mannheimern beeinflusst sein und zwar schon während seiner Schulzeit.

Schubert häufig anwendete, schon durch Mozart angedeutet worden war.

Der zweite Satz ist einesteils durch die Vorschrift „Con sordini," anderen Teils durch die Wahl seiner Tonart E-dur interessant. Dieses Adagio ist wie eine Vorahnung der nahenden Romantik: Es ist ein ungemeiner Stimmungszauber über diesem Teil, welcher durch die Bühnen und interessanten Modulationen noch verstärkt wird; der Satz ist in Sonatenform aufgebaut. Es treten in ihm klaviermässige Figuren auf, welche wir jedoch zwar weniger bei Haydn, aber umsomehr bei Mozart (Quartett Nr. 5 in A-Dur, Andante) und auch bei Beethoven (op. 130, Satz III., Andante con moto in Des-Dur) finden. Eine eigentliche Durchführung des Hauptthemas fehlt, da die Ueberleitungsteile schon ziemlich stark modulieren. Bei der Reprise erscheint das Hauptthema zuerst in fis-moll (T. 47) und dann auf der Unterdominante A-Dur (T. 51), statt auf der Tonika, wie wir dies öfters bei Haydn und Mozart finden; die Koda ist aus dem Seitenthema gebildet.

Im Menuett ist die grössere Ausdehnung der Rückführung, sowie auch die der verschleierten Reprise des Hauptthemas bemerkenswert. Bedeutender als das Menuett ist das Trio durch die Wahl der Tonart b-moll (d-Menuett in B-Dur) durch die Dynamik und durch die ernste Stimmung. Das Thema des Trios hat einige Verwandtschaft mit dem Anfang des Themas des zweiten Satzes. Das Minore gehört zu den ernsten Stücken Försters und ist von wahrhaft Beethovenscher Grösse, der Stil erscheint hier dem Beethovens ausserordentlich ähnlich.

Den Schlusssatz bildet ein übermütiges Allegro in Rondoform; es finden sich Aehnlichkeiten mit dem ersten Satz. Das Gegenthema wird auch in Moll verwendet, wie das dann später von Schubert ausgebeutet wurde. Der Satz ist ziemlich lang, jedoch sehr frisch.[1])

Manche Stellen (wie T. 73 ff) erinnern an Beethovens I. Klavierkonzert, sowohl in der Melodie, wie in der Sequenzierung. Die sehr schöne und harmonisch-interessante Stelle (T. 117 ff.) erinnert an das Rondo von Beethovens Violinsonate op. 12, Nr. 3.

[1]) Über das Quartett berichtet zum Teil K. Weigl; S. d. J. M. G. VI. Jahrg. 1905—06.

Opus 16., Nr. 3. in E-dur.

Das Hauptthema des ersten Satzes (in Sonatenform) trägt mozartischen Charakter. Es wird auch hier die Ueberleitung zum Seitensatz in der Dominante statt auf der Tonika verwendet; sonst ist die Form regelmässig. Die hohen Töne des Cello spielen wieder eine grosse Rolle. Die Durchführung verwertet zuerst die Schlussgruppe und verarbeitet ausserdem zu einer der Exposition entnommenen Triolenfigure in neues Motiv. (Takt 140. ff.). Die Reprise ist getreu; in derselben erscheint das in der Durchführung neu eingeführte Motiv als Ueberleitung. (T. 166—67).

Eine Koda fehlt. Die imitierenden beiden Geigen (T. 86) verwendet auch Beethoven öfters (z. B. im seinem letzten Quartett op. 131. Scherzo).

Der zweite Satz in erweiterter Liedform ist von grosser Schönheit und nähert sich der Art, wie wir sie in den ersten Quartetten Beethovens, Op. 18 und den Beethovenschen Streichtrios finden.

Das Menuett „poco Allegretto" ist interessant durch seine rhythmischen Verschiebungen (Hemiolen, T. 5. ff.), wie sie auch bei Haydn und Mozart vorkommen. Das Hauptthema ist bei der Wiederhehr um eine nach Molldeutende 6-taktige Schlussbestätigung verlängert. Das Trio ist in derselben Tonart wie das Menuett, was bei Förster häufig ist.

Der vierte Satz (Allegretto) ist in regelmässiger Sonatenform gehalten. Die Durchführung ist aus dem Hauptthema gebildet und zwar aus dem zweiten Teile desselben; sie ist sehr kurz und führt bald in die Reprise, welche die Exposition mit den üblichen Veränderungen wiederholt. Am Schlusse findet sich noch eine kleine kodaartige Erweiterung. Abgesehen vom zweiten Satz erscheint dieses Quartett schwächer gegenüber den anderen Werken dieser Gruppe.

Opus 16., Nr. 4. in C-Dur.

Der erste Satz dieses Quartettes, dessen Themen sehr einfach und schlicht sind, ist ganz im damaligen Streichquartettspiel gehalten, [1]) welcher auch auf Durchgangs- und Wechselnoten

[1]) Dass Förster aber trotzdem nicht zu den Nachtretern Haydns und Mozarts gehört, beweist die Gegenüberstellung in der nachfolgenden Kritik mit Pregel und Frenzel. Vergleiche: Allg. M. Z. Leipzig bei Breitkopf & H., I. Jahrg. vom 6. März 1789.

(z. B. T. 84 ff) nur wenig Rücksicht nahm. Die Vorbilder Mozarts und Haydns zeigen sich hier aber nicht nur im Stil, sondern auch in den thematischen Anklängen. Bemerkenswert ist wiederum die Verwendung des Cello in den höchsten Lagen, besonders in der Durchführung. Diese verwendet zuerst die beiden letzten Takte der Exposition, sodann das Ueberleitungsmotiv und bringt schliesslich das Hauptthema im Cello in der Unterdominante (T. 133.); nachdem dieses über 20 Takte hindurch melodieführend ist; folgt eine Wendung über die Wechseldominante von a-moll wieder zurück nach a-moll selbst (T. 161.), von wo aus dann über A-dur und D-dur der Dominantseptaccord von C-dur erreicht wird. In den beiden letzten Takten vor der Reprise bringt die Primgeige das am Anfang der Durchführung verwendete Kodalmotiv. Die T. 168. einsetzende Reprise bringt das Hauptmotiv zuerst in Dur dann aber auch (T. 176.) in Moll, (starke Verwandtschaft mit Beethovens Satztechnik) und führt, unter Weglassung eines grösseren entsprechenden Ueberleitungsabschnittes der Exposition (T. 22—36) zum Gegenthema, welches in der Haupttonart erscheint. Die Reprise verläuft weiterhin genau bis zu der T. 263 einsetzenden grösseren Koda, welche das Triolenmotiv weiter verarbeitet und in solcher Ausdehnung hier zum ersten Mal zu treffen ist.[1])

Der zweite Satz (Adagio $^3/_8$ in F-dur) ist in Sonatenform gearbeitet. Der Seitensatz (T. 29.) ist aus dem Motiv des dritten Taktes des Hauptthemas entwickelt. Die Schlussgruppe (T. 61) verwendet Haupt- und Gegenthema gleichzeitig auf der Dominante. Etwas frappant und an Beethoven erinnernd ist die unmittelbare Gegenüberstellung von C-Dur-pianissimo und C-moll-forte zu Beginn der Durchführung. In dieser selbst erscheint das Hauptthema in Moll: (c-moll, g-moll), ebenso das Gegenthema. Nach einer Rückleitung in der die Ueberleitungsmotive aus der Exposition verwendet werden, erreichen wir über einem Orgelpunkt der Dominante die Reprise (T. 97.). An gleicher Stelle wie im I. Satze bringt Förster auch hier zwei Takte vor der Reprise ein Kodalmotiv der Exposition, welches dem entsprechend im ersten Satze auch melodisch verwandt erscheint. Die Reprise ist genau;

[1]) Beethoven macht diese ausgedehntere Coda in seinen Quartetten zur Regel.

eine kleine Koda von 6 Takten verwendet das Kopfmotiv des Seitensatzes auch in der Umkehrung.

Das folgende Menuett (III. Satz) ist ebenso wie der vierte Satz, ein Allegretto. Die Knappheit und Prägnanz dieses Teiles erinnert uns wieder stark an Beethoven. Merkwürdiger als das Menuett, welches nichts besonderes bietet, ist das Trio, eine Passacaglia in C-moll.

Das Hauptthema des vierten Satzes beginnt auf der Dominante was dadurch gerechtfertigt ist, dass die beiden letzten Sätze dieselbe Tonart haben. Beethoven hat in dieser Hinsicht sehr viel neue Anregung gegeben. (Z. B. Rasumowsky Quartett op. 59, Nr. 2 Schlusssatz, op. 130, Finale; weiter aber auch schon in der Einleitung zur Ouvertüre „die Geschöpfe des Prometheus op. 43“ und in der Einleitung der I. Symphonie in C-dur, welche beide gegen Ende des 18. Jahrhunderts componiert sind.) Dieser vierte Satz ist in Rondoform gehalten; das zweite Thema (auf der Dominante), dessen Kopf übrigens mit dem Hauptthema des ersten Satzes verwandt ist, hat mozartschen Charakter, — das dritte steht regelmässig in der Unterdominante. Die Koda am Schlusse (T. 205) bringt ein aus dem ersten Satze (T. 90) bekanntes Ueberleitungsmotiv, welches Aehnlichkeit mit dem Anfang des Finales von Haydns Militärsymphonie hat. Im Allgemeinen ist das Quartett sehr homophon gehalten.

Opus XVI., No. 5 in f-moll:

Das Hauptthema des ersten Satzes ist echt mozartisch (Vglche. „Zauberflöte- g-moll-: Arie No. 17 der Pamina“). In Dur gespielt erinnert es an eine Stelle im Adagio des Beethovenschen Klavier-Konzerts op. 73 (V. Konzert). Die Durchführung fängt gleich mit dem Hauptthema auf der sechsten Stufe an, das in Dur und Moll gebracht wird, und nähert sich dem Mozartschen Quartett C-dur No. 6[1]) (Durchführung). Es wird durch kanonische Verwendung des Kopfmotives vom Hauptthema mittels interessanter Modulation, die Dominante der Haupttonart erreicht und von dieser mit einem sehr schönen Rückgang, welcher fast von Beethoven stammen könnte (die Appassionata) die Wiederholung; als Ueberleitung zum Gegenthema benützt hier Förster

[1]) Nach Peters Ausgabe; geschrieben 1785.

das Hauptthema kanonisch, ähnlich wie in der Durchführung, jedoch diesesmal in Dur. T. 167 erscheinen ihm Cello Figuren wie sie in dieser Fassung in Beethovens Op. 18. No. 1 vorkommen. T. 180 finden sich Oktaven von der I. und II. Geige, die schon erwähnte „Oktavierung", die bei Beethovens Quartetten oft zu finden ist; z. B. Op. 18. No. 3 in D-dur (das erste).[1]) Am Schlusse der Reprise bringt Förster in einer koda nochmals die kanonische Führung des Hauptthemas, nur statt in zwei, sogar in drei Stimmen. Im Allgemeinen war in diesem Satz das Wollen des Meisters vielleicht grösser als seine Kraft; der angeschlagene pathetische Ton reicht für den ganzen Satz nicht aus.

Der zweite Satz, entschieden Mozartisch, ist in Sonatenform gehalten. Regelmässig moduliert er zur Dominante und bringt dann in dieser Tonart ein Seitenthema, dem ein Kodalsatz (Epilog) folgt, welcher melodisch dem Hauptthema entnommen ist und kanonisch weitergeführt wird. Die Durchführung beginnt mit einem Trugschluss zur Dominante der VI. Stufe (Paralleltonart) wie er bei Beethoven des öfteren vorkommt: Z. B. in der V. Symphonie und vor Allem in Op. 18, No. 1. Am Anfang der Durchführung wird zunächst das Motiv der zwei letzten Takte verarbeitet; dann wendet er sich mittels des übermässigen sextaccordes nach e-moll und bleibt trotz einiger Ausweichungen in e-moll; in diesem Abschnitt verwendet er nicht nur den letzten Takt der Exposition, sondern gleichzeitig auch ein Motiv aus dem Anfang des Hauptthemas (T. 60). Nach einer Takt Pause setzt die getreue Reprise ein; die Haupttonart erscheint hier als Trugschluss aus e-moll.

In dem zweiten Teil des Menuetts finden sich wieder Oktavierungen (T. 22.); es folgt eine Reprise, welche einerseits durch die Oktavierung zwischen erster Geige und Bratsche (T. 22—25), andererseits durch die Wendung nach b-moll, oder besser gesagt durch die Verwertung des f-moll oder F-dur, nicht als Tonika sondern als Dominante von b-moll[2]), sich auszeichnet. Das folgende Trio ist auch durch die kanonische Verarbeitung im Mittelteil bemerkenswert.

Der vierte Satz in Sonatenform geht noch am Anfang nach

[1]) Vgl. darüber Riemann H. „Beethovens Streichquartette", in Meisterführer No. 12. Berlin, 1910, S. 32.

[2]) Sodass der Schluss eigentlich als Halbschluss von b-moll erscheint.

b-moll; das erste Ueberleitungsmotiv mit seinen gehaltenen Tönen (T. 28 ff.), die an solche des Op. 59 Beethovens erinnern führt mit der Oktavierung (T. 46. ff), zum Seitenthema (T. 63); nach diesem erscheinen Kodalsätze (Epiloge), die Motive aus dem Menuett bringen (T. 110); sie zeichnen sich durch Trugschlüsse aus und erweitern den ersten Teil dieses Satzes. Die Durchführung verwendet das Ueberleitungsthema und wendet sich sofort nach der Unterdominante mit dem Hauptthema, das weiter verarbeitet wird. Nach einem langen Orgelpunkt auf der Dominante beginnt die Reprise getreu; die Kodalsätze zur Schlussgruppe sind ausgedehnt, und nach ihnen wird noch eine lange Koda aus dem Hauptthema angehängt; hier ist auch der Satzbau interessant. Im Ganzen ist dieses Quartett weit besser als alle vorhergehenden vier dieser Gruppe Op. 16., und verrät in seiner reichen, ernst empfundenen Thematik deutlich Beethovens Einfluss. Wir brauchen nur an das Ueberleitungsthema des Finales T. 38. ff. (Op. 18. No. 4, I. Satz oder an den Seiten-Satz T. 63. ff. und auch T. 80, ff. (Op. 2. No. 2. im ersten Satz) zu denken.

Opus XVI. No. 6 in A-dur.

In diesem Quartett ist die Ordnung der Sätze auffallend: Adagio, allegro Menuett, Presto[1]).

Der erste Satz (als ausgedehnte Einleitung) ist mehr in Rondo- als Liedform. Das Hauptthema in A-dur wird nach einer Ueberleitung auf der Dominante in Cello sehr virtuos wenn auch klanglich nicht besonders schön verarbeitet; dann folgt eine Rückleitung in die Haupttonart über a-moll und F-dur nach A-dur; sodann erscheint das erste. Ueberleitungsthema in der Haupttonart. Wir finden im raschen Satze auch Tremolofiguren, wie sie Beethoven in der zweiten Bearbeitung von Op. 18. No. 1 entfernte. (Op. 18, I. Fassung, T. 35—50 von der Durchführung.[2])Der Satz schliesst mit Halbschluss von a-moll.

Der zweite Satz Allegro, ist in Sonatenform ganz regelmässig gebaut. Das Seitenthema zeigt sich mehr mozartisch; bemerkenswert ist hier, dass die erste Geige die obersten Töne ausnützt; T. 108—110 spielen die beiden Geigen oktavierend. Die Durch-

[1]) Dies erinnert an die alte Form der Kammermusik z. B. Telemann und seine Zeitgenossen.
[2]) Vgl. „Die Musik" III. Beethoven-Heft, Berlin 1903—04.

führung erweitert die Schlussgruppe und nach drei Takten bringt das Cello in der Unterdominante das Hauptthema mit weiterer Ausspinnung des Epiloges; so fortwährend mit kühnen Modulationen bis Dis-dur, bringt das Cello ein Wiederscheinen des Hauptthemas, während in der ersten Geige melodisch kontrapunktiert wird; T. 161 beginnt die Reprise. Das vor dem zweiten Thema erscheinende Motiv in Sechzehnteln dürfte in einer Verkürzung des Einleitungsthemas seinen Ursprung haben. Die Reprise ist kunstvoll gearbeitet, so z. B. bei T. 192, vor die Ueberleitung mit dem Hauptthema kontrapunktiert. In der Koda bringt Förster nicht nur die aus der Ueberleitung hekannte Anspielung auf die Einleitung, sondern (T. 219. und die erste Hälfte des T. 220) sogar die direkte Schlusswendung aus dem letzten Takt der Einleitung.

An Stelle eines Adagios folgt nun ein Menuett, da der Adagiocharakter in der Einleitung schon genügend zum Ausdruck gekommen ist; es trägt stark Haydnsche Züge. Bemerkenswert ist im Mittelsatz des Menuetts die Wendung nach a-moll und über F-dur zur Dominante von A-dur zurück, welche lebhaft an die gleiche Modulationsordnung in der Einleitung erinnert. Die Wendung T. 11. ff. in der ersten Geige ist ganz Haydnisch. Charakteristisch sind hier auch die grossen Sprünge, welche Beethoven ebenfalls gerne verwendet. Das Trio, bedeutender als das Menuett, ist durch den unregelmässigen Periodenbau bemerkenswert: (4 Takte, 3 Takte, 4 Takte, 2 Takte, 1 T.); in seiner Reprise ist diese Taktordnung jedoch nicht eingehalten.

Der vierte Satz „Presto“ in Sonatenform ist wieder ganz Haydnisch; er könnte schon Anregung gegeben haben zum Schlusssatze des sog. Complimentier-Quartetts Op. 18. No. 2 in C-dur von Beethoven. Die Melodik dieses Satzes erinnert etwas an Haydns „Gott erhalte Franz den Kaiser“ (T. 16. und 17., T. 39—40 usw.). Das erste Seitenthema (Mozartisch) erscheint T. 57; kurz vor Eintritt des zweiten Seitenthemas (in T. 101—02) kommt eine Wendung, welche der Einleitung entnommen ist; dieses selbst ist eine Vergrösserung des Hauptthemas auf der Dominante. (T. 105. ff.). Man beachte die zweitaktige Generalpause vor T. 105, um zu erkennen, dass das Stück eigentlich in C geschrieben ist. Als Überleitung schliesst sich darauf un-

mittelbar das Hauptthema in der richtigen Gestalt (auf der Dominante) an. Zu Beginn der Durchführung erscheint das Hauptthema in der Haupttonart, wendet sich dann nach cis-moll und sogar nach Dis-dur (Modulation in der Durchführung des ersten Satzes); sequenziert von T. 190 an (echt Mozartisch), und mit dem Schlussmotiv aus der Exposition (T. 163—164) bestreitet Förster so die ganze Durchführung von T. 221 an. Ein gewaltiger Orgelpunkt von über 40 Takten bringt uns die Reprise; in derselben ist sehr schön z. B. die Episode T. 281, wo die bisherige Bassfigur genau im doppelten Kontrapunkt gegen das Thema umgekehrt wird; weiter findet die Umkehrung in dem nächsten Motiv Verwendung; sonst vollzieht sich die Reprise ganz genau. Mit Takt 460 beginnt eine Coda, die zum Teil mit einem neuen Motiv arbeitet. Erwähnenswert wäre die zweimalige unerwartete Unterbrechung der melodischen Linie durch Pausen, und die dynamischen Bezeichnungen. Dieses Finale erinnert an das Finale von Mozarts D-dur-Symphonie ohne Menuett, oder auch an das der Linzer C-dur-Symphonie. Dieser Schlussakt mit seiner übermütigen Lustigkeit gehört zu den besten Sätzen dieser Gruppe. Wenn auch dieses Op. 16. nicht ganz die Hoffnungen erfüllt, welche man hegen durfte, bedeutet es doch eine wichtige Stufe in dem Entwicklungsgang des Komponisten. Försters op. 16. ist geschrieben und herausgegeben zu der Zeit[1]), als Beethoven seine erste Gruppe von sechs Quartetten Op. 18. vorbereitete![2])

Es folgen die Analysen der übrigen Werke.

[1]) Sie sind rezensiert gleich nach der Herausgabe. Vgl. Allg. M. Zeitung bei Breitkopf und H. I. Jahrgang 6. März 1799.
[2]) Weiter wird davon am Schlusse berichtet.

Schlusswort.

In dem ersten und zweiten Kapitel dieser Abhandlung ist vieles über Försters enge Berührung mit Beethoven gesagt, die seit 1795 datierte. Wir erinnern uns weiter, dass Förster schon 1793 seine erste Gruppe Streichquartette (op. 7) schrieb, die sich an Wert mit den ersten Quartetten Haydns wohl messen können, und wodurch er auch einen guten Namen als Komponist von Kammermusik gewann. In den Jahren von 1795 an verkehrte Förster im Lychnowskyschen Salon, wo er häufig mit Haydn und Beethoven zusammen kam. Dort hatte er Gelegenheit seine eigenen Kompositionen, wie auch diejenigen Mozarts, Haydns und Beethovens, sowie der übrigen damaligen Wiener Komponisten kennen zu lernen. 1798 schrieb er seine zweite Quartettgruppe (op. 16.), welche gegen die früheren einen ziemlich beträchtlichen Fortschritt aufweist. Im selben Jahre, vielleicht auch schon früher, arbeitete Beethoven an seinen ersten Quartetten Op. 18, welches ebenfalls aus sechs Quartetten, wie auch Försters Op. 7 und Op. 16 besteht.

Das Jahr 1800 bringt uns die dritte Gruppe (op. 21.) Försters, der schon ein Jahr später 12 weitere (die vierte Gruppe) folgten. Um diese Zeit (1801 1. Juni) schrieb Beethoven seinem Freund Amenda: „Dein Quartett gib ja nicht weiter, weil ich es sehr umgeändert habe, indem ich erst jetzt recht Quartetten zu schreiben weiss, was Du schon sehen wirst, wenn Du sie erhalten wirst . . . . [1]).

Im Jahre 1802 wohnten Förster und Beethoven in demselben Hause am Petersplatz, wo Beethoven dem Sohne Försters Klavierunterricht gab. Den in diesem Jahre geschriebenen drei Streichquintetten von Förster op. 19, 20, 26 folgte Beethoven mit seinem Streichquintett in C-dur, op. 29.; er benützte wie Förster zwei Bratschen. Auch sonst ist ein starker Einfluss Försters (speziell im ersten Satz) erkennbar. Der letzte Satz des Beethovenschen

[1]) Vgl. darüber die letzten bis jetzt erschienenen Werke über Beethoven.: Becker Paul „Beethoven" S. 374., Berlin, 1911.

Quintettes bringt auch die von Förster sehr geliebte gleichzeitige Kombination $^6/_8$ und $^2/_4$.

Vom Jahre 1803 besitzen wir Reste, die auf weitere Schöpfungen solcher Art (Streichquintette) Försters hinweisen.

1805 endlich schuf Förster die letzte Gruppe seiner Quartette, (V. Gruppe, an Zahl 18). Es scheint, dass er bei dieser Gruppe nebenher pädagogische Zwecke verfolgte, da er in derselben von Schulkünsten in ganz besonderem Masse und in musterhafter Weise Gebrauch gemacht hat. In diesen Jahren verkehrte er im Hause Rasumowskys und wir wissen, dass er dessen Lehrer in der Quartettkomposition gewesen war. Da nun auch Beethoven zu gleicher Zeit dort verkehrte und Quartette im geschlossenen Kreise vorgetragen wurden, so ist es leicht möglich, dass Beethoven, der 1805 von dem Fürsten Rasumowsky angeregt wurde, Quartette mit russischen Melodien zu schreiben, und der damals oft Abende bei Förster verbrachte, diese letzteren Quartette Försters genau kannte, wie es überhaupt sehr wahrscheinlich ist, dass Beethoven sämtliche Quartette Försters genau gekannt hat.

Wir kommen zu dem Resultate, dass Beethoven zwar nie direkten Unterricht bei Förster genommen hat, **dass aber vielmehr eine gegenseitige Aussprache und lebhafte Anregung stattgefunden hat,** von der sowohl Beethoven als auch Förster profitierten. Man hat die Änderungen bei der zweiten Fassung von Beethovens op. 18. No. 1. dem Einflusse Försters zuschreiben wollen; dem widersprechen jedoch Einzelheiten, z. B. die Tatsache, dass die von Beethoven ausgemerzte Tremolofigur bei Förster unzählige Mal verwendet wird.

Thayer[1]) meint, dass diese Figur wegen ihres mehr orchestermässigen und nicht genügend klaren Klanges von Beethoven beseitigt worden sei. Wir glauben jedoch, dass eher die hohe Lage des Cellos bei dieser Stelle die Veranlassung dazu gewesen ist.

Die schon obenerwähnte Neuerung Försters besteht darin, dass er zuerst die Coda deutlicher zur Entwicklung brachte, als dies vor ihm Mozart und Haydn getan hatten.

Die Coda, eines der wichtigsten Momente in der Entwick-

[1]) Thayer „Beethovens Biographie", II. (Zweite Auflage), S. 193. ff.

lung des modernen Satzes, ist nämlich sowohl bei Mozart als auch bei Haydn ziemlich nebensächlich behandelt; eher aber sind noch bei letzterem als bei ersterem grössere Ansätze zu finden. (Haydns Quintett-Quartett.) [1])

Förster hat nun die Coda (nur insofern ausgebildet als sie zu einem parallelen Teil der Durchführung erhoben hat. In höchstem Grade hat dann erst Beethoven sie erweitert und verwendet. Ferner finden sich noch andere Züge, welche charakteristisch für Beethoven sind, in ihren Anfängen bei Förster. Auch er entwickelt ganze Teile eines Satzes aus einer einzigen melodischen Phrase, indem er dieselbe in immer neuen harmonischen und kontrapunktischen Wendungen verwendet, wo bei der durch Festhalten eines bestimmten Rhythmuses die grösste Steigerung erzielt.

Diese fortschrittliche Bedeutung ist jedoch nur manchen Quartetten Försters eigen; im allgemeinen findet sich eine grosse Neigung zur harmonischen Arbeit, während Beethoven schon in den Quartetten op. 18 ziemlich reich mit selbständiger Stimmführung arbeitet. Für die Vergleichung mit Beethoven kommen nur die Quartette op. 16 in Betracht; bei den späteren Quartetten Försters wäre vielleicht eine umgekehrte Beeinflussung möglich.

Die einzelnen Beziehungen zwischen der thematischen Arbeit der beiden Meister haben wir in der vorhergehenden Analyse deutlich klargelegt. So, wie wir Beethovens Quartette op. 18. jetzt besitzen (es liegt sehr nahe, nicht nur bei Op.18 Nr. 1., sondern auch bei den anderen Quartetten dieser Gruppen eine stattgefundene Umarbeitung anzunehmen) stehen dieselben in der Technik und musikalisch natürlich weit und bedeutend höher als Försters op. 16.

Der Umfang mancher Sätze (besonders der Finale), die Erweiterung des ersten Satzes, die Ansätze zur Coda, die öftere Verwandtschaft in der thematischen Arbeit der Durchführung, der ähnliche Charakter in der pathetischen oder ernsten Stimmung mancher Sätze, die feine Nuancierung (es findet sich auch das Beethovenschen Cresc. zum Piano), sowie eine ziemliche Anzahl von Reminiszensen beweisen genügend die nahen Beziehungen Försters und Beethovens, wenn auch die Ansicht, dass Förster Beethovens Lehrer gewesen sei, unter dem obenerwähnten Vorbehalt (**gegenseitiger Einfluss**) wohl zurückgewiesen werden muss.

[1]) Vgl. K. Weigl „S. d. J. M. G." S. 297., Leipzig, 1905—06.

Lebenslauf.

Der Verfasser dieser Studie, Nescho Saltscheff ist geboren am 31. Oktober 1885 zu Philippopel in Bulgarien als Sohn des Staatsbeamten Saltscho Neschoff und seiner Gattin Helena Iwanoff. Er besuchte die Volkschule in Sofia, absolvierte dort das Realgymnasium und studierte 1906/07 an der Universität zu Sofia die Rechte.

Im Frühjahr 1907 kam er in die Münchener Universität, wo er als cand. Jus sein Studium fortsetzte. Schon damals 1907 bezog er die Kgl. Akademie der Tonkunst in München in dem Hauptfach „Kompositionslehre" bei den Herren Professoren: Gluth, Harmonielehre, Kontrapunkt und Instrumentationslehre — Meyelbek, Piano-, Stich und Becht — Chorgesang, Kellermann — Musikgeschichte, Mottl, Dirigieren und Gura, Vortragsunterricht.

Zugleich hörte er als cand. Phil. folgende Professoren: Dr. A. Sandberger u. Dr. Kroyer, Musikwissenschaft, — Dr. Lipps und Dr. Fischer, Psychologie — Excel. Freiherr von Dr. Hertling und Dr. Schneider, Geschichte der Philosophie — Dr. Geiger-Aesthetik, — Dr. Mayer, Fr. Nitzsche, Geh. Hofrat Dr. Ranke, Anthropologie, psychologische Anthropologie und Archäologie —, Dr. Schmitz, Ueber die Oper —, Dr. Burger und Dr. Voll, Kunstwissenschaft —, dann Dr. Wasserrab, Dr. Bechmann, Dr. von Stengl und andere.

Für die reiche Fülle der gebotenen künstlerischen und wissenschaftlichen Anregung spricht er den genannten Herren seinen ergebensten Dank aus.

Am 22. Dezember 1911, legte er das DOKTOREXAMEN in Musikwissenschaft (Prof. Dr. A. Sandberger und Dr. Kroyer), Philosophie (Ex. Freiherr von Hertling), Anthropologie (Geh. Hofrat Dr. Ranke), mit Erfolg ab.